





CHIARA LOMBARDI

# MONDI NUOVI A TEATRO

L'immagine del mondo sulle scene  
europee di Cinquecento e Seicento:  
spazi, economia, società



MIMESIS

Volume stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature moderne e comparate.

© 2011 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it) / [www.mimesisbookshop.com](http://www.mimesisbookshop.com)  
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)  
*Telefono e fax:* +39 02 89403935  
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)  
*E-mail:* [mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)  
In copertina: Jacopo Zucchi (1541-1596), *Allegoria della scoperta dell'America*

# INDICE

PREMESSA	p.	9
INTRODUZIONE	p.	13
1. GEOGRAFIE TEATRALI		
La maturazione della cultura rinascimentale: una nuova rappresentazione del mondo	p.	33
Il teatro e l'allegoria	p.	33
Scrivere l'altro: immagini, riproduzione, circolazione	p.	35
L'economia entra in scena	p.	41
Mercantilismo e teorie economiche moderne	p.	41
Letteratura vs economia?	p.	47
Il teatro italiano, inglese, spagnolo	p.	52
Machiavelli e Bruno	p.	52
Marlowe, Shakespeare, Jonson	p.	53
Lope de Vega e Calderón de la Barca	p.	57
Mappe dei mondi nuovi	p.	62
Metamorfosi, dionisismo e apocalissi	p.	62
2. LA SCENA ITALIANA		
Paesaggi moderni	p.	69
Simboli ed eterotopie	p.	69
Firenze, Napoli e il teatro italiano	p.	73
Venezia in Inghilterra	p.	77
Firenze: <i>Mandragola</i> e <i>Clizia</i>	p.	81
Diavoli, donne e capitale	p.	81
La scena teatrale e le architetture distorte	p.	91
Napoli: <i>Il candelai</i>	p.	97
Sotto questo campano clima... "subest Mercurio"	p.	97
Dipingere il mondo	p.	105

Venezia: <i>The Jew of Malta</i> , <i>The Merchant of Venice</i>	p. 111
Ancora Machiavelli	p. 111
Tra Malta a Venezia: una lunga storia di ebrei e mercanti	p. 113
Barabas, Shylock e i 'mondi chiusi'	p. 118
Il sacrificio, la fortuna, l'azzardo	p. 129
Confusione e distopia in <i>Volpone</i>	p. 137
"All the world's his soil"	p. 137
Diamanti a colazione	p. 142
 3. SCONFINAMENTI	p. 149
"Aldilà delle mura fiammegianti del mondo"	p. 149
Viaggiatori e attori	p. 149
"From the east unto the further west": <i>Tamburlaine the Great I-II</i>	p. 152
Conquista e spettacolo	p. 152
Penna, spada, mappa: un immaginario 'apocalittico'	p. 158
Deflagrazione e bellezza	p. 164
 4. NEL NUOVO MONDO	p. 169
America	p. 169
Incontri	p. 169
L'utopia e il flirt	p. 173
<i>El nuevo mundo</i>	p. 176
Tra immaginazione, realtà e follia: la mappa di Cristoforo Colombo	p. 176
I rami d'oro	p. 182
L'oro e la croce	p. 186
<i>The Tempest</i>	p. 191
Cannibali, diavoli, mostri	p. 191
Le 'risorse' dell'isola: Calibano e Ariel	p. 199
Miranda	p. 207
L'utopia di Prospero	p. 209

5. ORIENTE	p. 217
L'immaginario orientale	p. 217
Corporeità e repressione	p. 217
Tra mori e paradossi: <i>Othello</i>	p. 224
L'amore e l'Oriente: ancora su <i>El nuevo mundo</i>	p. 224
La magia e il paradosso	p. 228
"Haply, for I am black": tra coccodrilli, rospi, fiori e alabastri	p. 233
<i>Antony and Cleopatra</i>	p. 238
Venere e bacco, giochi e baccanali: mondi ubriachi	p. 238
"A wonderful piece of work". Cleopatra è un souvenir?	p. 248
6. PAESAGGI INFERNALI	p. 255
Nuove catabasi, altre strade	p. 255
<i>Doctor Faustus</i>	p. 260
"And search all corners of the new-found world": la ricerca di Faust	p. 260
Sulla vetta dell'Olimpo: una cosmografia spettacolare	p. 268
<i>El mágico prodigioso</i>	p. 275
"Al gran cadáver de oro / son monumentos de plata": la Turchia e il demonio	p. 275
Magia e idolatria	p. 279
"No ha sido el precio mucho": Giustina, Elena e le immagini vuote	p. 284
CONCLUSIONI	p. 287
BIBLIOGRAFIA	p. 291

*A Zaveria Tallano,  
ai “principles of joy / in our affections” (W. Wordsworth)*



## PREMESSA

E figurato è il mondo in breve carta;  
Ecco tutto è simile, e discoprendo,  
Solo il nulla s'accresce...  
(G. Leopardi, *Ad Angelo Mai*, vv. 98-100)

Questo studio è dedicato all'immagine con cui lo spazio viene rappresentato sulle scene della prima età moderna, dopo la scoperta dell'America. Se infatti nella drammaturgia tardo rinascimentale e barocca la storia tende a sostituirsi al mito, come ben ha illustrato Walter Benjamin<sup>1</sup>, con essa fa il suo ingresso a teatro anche lo spazio, il mondo, che assume una diversa fisionomia rispetto al passato, più stratificata e legata ai rapporti di forza e di dominio che lo delineano e lo connotano. L'immagine di cui si tratta non è perciò soltanto geografica, ma inevitabilmente sociale, estetica, esistenziale in senso lato. Ed è il mondo stesso che comincia ad essere concepito e conquistato come *immagine*. In questo senso si può parlare di *mondi nuovi*, intendendo con essi sia l'America e l'Oriente, sia anche l'Italia e il Mediterraneo, riscritti e interpretati alla luce delle relazioni con gli altri spazi e con altri *discorsi*<sup>2</sup> (quello economico, in primo luogo), e persino l'Inferno, dal momento che la sua simbologia scivola dalle antiche catabasi alle odierne, 'reali' distopie.

Nel delineare la mappa performativa di questi *mondi*, quindi, l'analisi si concentrerà su alcuni drammi scritti tra Cinquecento e Seicento: *Man-dragola* (1520) e *Clizia* (1525) di Niccolò Machiavelli; *Candelaio* (1582) di Giordano Bruno; *Tamburlaine the Great I-II* ("Tamerlano il Grande",

1 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999 [ed. orig. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, 1963].

2 Per la nozione di "discorso", rimando diffusamente alla teoria di Michel Foucault (cfr. *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. *L'ordre du discours*, Paris, 1971]; *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971 [ed. orig. *L'Archéologie du savoir*, Paris, 1969]).

1587-88), *The Jew of Malta* (“L’ebreo di Malta”, 1590) e *Doctor Faustus* (“Dottor Faustus”, 1588-93) di Christopher Marlowe; *The Merchant of Venice* (“Il mercante di Venezia”, 1596-1597), *Othello* (“Otello”, 1602-04), *Antony and Cleopatra* (“Antonio e Cleopatra”, 1606-1607), *The Tempest* (“La tempesta”, 1611) di William Shakespeare; *Volpone* (“Volpone”, 1606) di Ben Jonson; *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (“Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo”, 1598-1603) di Lope de Vega; *El mágico prodigioso* (“Il mago dei prodigi”, 1637) di Pedro Calderón de la Barca.

Oltre alla grandezza dei testi, che meritano continue riletture, la scelta di queste opere deriva dalla forza innovativa e critica con cui esse rappresentano gli spazi ed elaborano un potenziale polifonico ad amplissimo spettro, specie in rapporto alle forze economiche e antropologiche che li attraversano. Tra le antiche favole di inaccessibili eldoradi, a cui si sostituiscono le nuove, persuasive mitologie di conquista, e le distopie della prima età moderna, il teatro spicca come luogo potente di sconfinamenti (reali e simbolici), di incontri e inattese rivelazioni. E si impone come spazio utopico capace di restituire significato e valore a quegli aspetti fondamentali dell’uomo che sono la *corporeità* e la *parola*, sempre più sacrificati alle logiche di affermazione del potere politico, religioso ed economico.

Occorrono, tuttavia, alcune precisazioni preliminari. In primo luogo, pur in un quadro generale di letteratura europea e comparata, il mio studio limita la sua esemplificazione, per ragioni di competenza e di sintesi, al teatro inglese, italiano e spagnolo. Rispetto alla totalità degli spazi, inoltre, esso non pretende di essere esaustivo, ma nasce dalla volontà di individuare, nei testi scelti e nei motivi che li mettono in comunicazione, almeno alcuni simboli capaci di *re-inventare* e *ri-conoscere* un mondo, dei mondi<sup>3</sup>. In questo senso, si metteranno in luce punti di vista parziali, veri e propri scorci da disporre come le tessere di un mosaico imperfetto nel quale, però, il rilievo dipende dall’originalità delle visuali e dal palinsesto simbolico che viene a comporsi. Infine, per quanto collocati, per ovvie ragioni di ordine, entro capitoli separati, gli spazi qui analizzati sono da leggersi in una prospettiva di *intertestualità* e di *interteatralità* quasi macrotestuale, in una continua comunicazione reciproca, al di là di ogni barriera e divisione, e nella condivisione di un immaginario collettivo.

3 Si veda N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 122-123 [ed. orig. *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, 1978]. Per il teatro inglese, fondamentale S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London, 1980.

Per il teatro moderno, affrontare questo rapporto con i *mondi nuovi* e con i loro abitanti significa non soltanto dare corpo ai pregiudizi, agli stereotipi e alle paure ad essi collegati (la tirannide e la magia per l'Oriente, l'America come miraggio di ricchezze e di fortune, il male collegato al diavolo e ai paesaggi infernali), per discuterli, ridefinirli, domandare a essi nuovi significati, ma anche modificare le proprie modalità di esprimersi e di rappresentarsi e, soprattutto, maturare e riflettere sulla propria funzione estetica e sociale.

In tal senso, sarà fondamentale non perdere mai di vista l'effetto dei testi e del loro immaginario ora sul pubblico del tempo, ora sulla ricezione contemporanea, tanto più che è in questo tipo di lettura che si ritrova *significazione* e *valore*. Alcune di queste opere, infatti, sono tuttora rappresentate con successo, mentre altre, dopo avere scatenato straordinari entusiasmi per la particolare suggestione sull'immaginario collettivo del tempo, non godono oggi di altrettanta notorietà, ma meritano senza riserve di essere riconsiderate.

I miei ringraziamenti vanno agli amici e a tutte le persone e le istituzioni che hanno permesso, stimolato e arricchito questo lavoro. Prima tra tutte l'Università di Torino e, in particolare: i dipartimenti di Scienze del Linguaggio e Letterature Comparete, di Scienze Linguistiche e Filologiche, di Filologia Classica, con le biblioteche e il personale che da sempre con impegno rendono concreti i nostri studi; la Scuola di Dottorato in Culture Classiche e Moderne; i colleghi e i professori; gli studenti che mi hanno seguita e da cui ho imparato molto.

Un ringraziamento particolare va a Franco Marengo, per i preziosi consigli, le idee, i suggerimenti e i progetti da lui condotti.

Grazie, quindi, anche ai colleghi dei progetti di ricerca nazionali PRIN, con cui mi sono confrontata su questi argomenti, alle sedi universitarie di Padova, Napoli, Perugia, Milano e soprattutto di Bari, che con particolare cura ha organizzato i nostri incontri e i convegni più importanti; ai colleghi dell'"Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura" e di "Synapsis" (*European School for Comparative Studies*).

Un dovere di gratitudine meritano la British Library di Londra e la Bibliothèque nationale de France, semplicemente perché esistono. Per i dialoghi inglesi, Ciaran Ward e Benjamin Lesousky; per i dialoghi spagnoli, Angela Martinengo Arzano e Camilla Cortés.

Tra i ringraziamenti privati, menzione speciale ai miei genitori e ad Alessandro Boccardo.

Le citazioni delle opere primarie sono tratte dalle seguenti edizioni:

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Mandragola e Clizia*, in *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1964 e 1979.

GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, in *Opere Italiane\_I*, a cura di Giuseppe Aquilecchia e Nuccio Ordine, Torino, Utet, 2002 e 2007.

CHRISTOPHER MARLOWE, *The Complete Plays*, ed. by Frank Romany and Robert Lindsey, London, Penguin, 2003 [ed. it. *Teatro completo*, a cura di J. Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi, 1966-2002].

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works*, ed. by Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, Oxford, Oxford University Press, 2005 [ed. it. *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, "I Meridiani" Mondadori, IX voll.].

BEN JONSON, *Volpone*, ed. by Philip Brockbank, London, Ernst Benn, collana "The New Mermaids", 1968-1977 [ed. it. *Volpone*, a cura di Franco Marengo e tr. it. di Flavia Marengo, Venezia, Marsilio, 2003].

LOPE DE VEGA, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, edición electrónica de Ricardo Castells, Association for Hispanic Classical Theater internet textlist, Trinity University, 2003 [ed. it. *Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo*, a cura di Sergio Bullegas, Torino, Einaudi, 1992].

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *El mágico prodigioso*, a cura di Bernard Sesé, Espasa-Calpe, Madrid, 1942-1989 [ed. it. *Il mago dei prodigi*, con intr. di Pier Luigi Crovetto e tr. it di Daniela Carpani, Torino, Einaudi, 2003].

Le edizioni italiane sono di riferimento.

Le traduzioni, salvo specificazione, sono personali.

## INTRODUZIONE

*Mondi Nuovi*. “Quando meditiamo sull’età moderna, siamo in cerca dell’immagine moderna del mondo (*Weltbild*)”, affermava Heidegger in una conferenza tenuta a Friburgo nel 1938<sup>1</sup>. Se nel pensiero greco l’uomo esisteva e si percepiva in rapporto all’*essere*, e nel Medioevo il mondo era concepito come *ens creatum*, appartenente al Dio-Creatore, “l’essenza della modernità (*der Neuzeit*) è, in generale, il divenire-immagine del mondo”<sup>2</sup>. Svelato alla conoscenza nella sua totalità, in un’epoca di disincanto e, secondo la definizione del filosofo, di *de-divinizzazione*, il mondo moderno si concepisce essenzialmente come immagine. Un processo che si manifesta di pari passo al “divenire-*subjectum* dell’uomo”<sup>3</sup>. Il mondo appartiene all’uomo, all’occhio, alla conoscenza, alla libertà. Il potere politico ed economico ne ridisegna e ne trasmette l’assetto, attraverso la visione e la visibilità, dal momento che “l’evento fondamentale del mondo moderno è la conquista del mondo come immagine”<sup>4</sup>. L’attimo storico diventa il colpo d’occhio.

Le osservazioni di Heidegger sulla modernità trovano origini più lontane: per Michel de Certeau “la conquista del mondo risolto in immagini” avviene già dopo la conquista dell’America<sup>5</sup>. Anche Stephen Greenblatt, nel saggio *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, scrive che nella prima età moderna la proliferazione e la circolazione delle rappresentazioni (e degli strumenti per la generazione e la trasmissione

---

1 M. Heidegger, *L’epoca dell’immagine del mondo*, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 91-137, pp. 106-107 [ed. orig. *Die Zeit des Weltbildes*, 1938, poi 1950].

2 Ivi, p. 109.

3 Ivi, p. 111.

4 Ivi, p. 114.

5 M. de Certeau, *La scrittura della storia*, Il Pensiero Scientifico, Roma, 1977, pp. XV-XVI [ed. orig. *L’écriture de l’histoire*, Paris, 1975]. La citazione è riportata nel saggio *La scrittura dell’altro*, a cura di S. Borutti e U. Fabietti, Milano, Cortina, 2005, p. 63.

delle stesse) raggiungono “una dimensione spettacolare cui è praticamente impossibile sfuggire”<sup>6</sup>.

Nella letteratura tra Cinquecento e Seicento si colgono i primi segni di questo sviluppo della soggettività e del *divenire-immagine del mondo*: parallelamente al ridisegnarsi del mondo sulle carte geografiche di Ortelius e Mercator e alle allegorie pittoriche che trasmettono i simboli della propaganda di conquista, il *Weltbild* della prima modernità si traccia in forme letterarie. Non si tratta di un’immagine meramente *geografica*; nella modernità, in generale, l’elaborazione e la percezione dello spazio assumono una centralità sempre maggiore. *Nuovi* sono non solo i mondi scoperti alle esplorazione e alle conquiste, come l’America, oppure l’Oriente delle vie commerciali, già in gran parte conosciuto ma ricondotto spesso all’immaginario mitologico, alle infinite variazioni sul tema dei *mirabilia* di Plinio e Marco Polo; anche l’Italia, l’Europa e il Mediterraneo si ridefiniscono in rapporto all’incontro con l’altro e alle mutate esigenze e finalità politiche ed economiche della società; e *nuove* sono soprattutto le modalità di visione e di rappresentazione, di *uso sociale* dello spazio. *Nuovo* è infine il modo di percepirsi dell’individuo come soggetto di questo mondo: “un Io confinato nei propri desideri e rimesso al proprio arbitrio, oppure come il Noi della Società?”<sup>7</sup>.

Quella che ci interessa è l’epoca del grande teatro europeo e, in generale, di un teatro inteso come metafora del mondo, nella sua capacità evocativa e spettacolare. Sempre Heidegger usa una metafora teatrale per riferirsi all’uomo moderno: “mettendosi in immagine, l’uomo *mette se stesso in scena*, cioè nell’aperta cerchia delle rappresentazioni generali e pubbliche”<sup>8</sup>. Ma l’importanza del teatro sta soprattutto nel maturare tale consapevolezza per manifestare la sua forza critica, e nell’imporsi in questo periodo come fenomeno internazionale, genere letterario particolarmente adatto a superare confini, a stabilire *zone di contatto*, a rappresentare e a mettere in atto scambi materiali e simbolici che prendono vita attraverso la fisicità degli attori, gli spostamenti delle compagnie, le forme della rappresentazione come il *masque*, la stessa cultura classica che traccia figure e *topoi* di un’intertestualità condivisa<sup>9</sup>.

6 S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 28-29 [ed. orig. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, 1991].

7 M. Heidegger, *L’epoca dell’immagine del mondo*, pp. 111-112.

8 Ivi, p. 110.

9 R. Henke, *Introduction* a R. Henke – E. Nicholson (eds.), *Transnational Exchange in Early Modern Theatre*, Ashgate, Aldershot, 2008, pp. 1-15. Si vedano anche:

Pur con le dovute differenze, l'immaginario elaborato dal teatro di Cinquecento e Seicento sui *mondi nuovi* sarà al centro di questa analisi, che pur si limita al teatro italiano, inglese e spagnolo, concentrandosi sulla rappresentazione dello spazio come chiave di lettura della modernità e di quei fenomeni economici, sociali e psicologici che la caratterizzano. Il teatro, infatti, è un mediatore cruciale tra produzione letteraria e drammatica e società<sup>10</sup>. Concepita e costruita per unirsi efficacemente all'azione scenica (come prescriveva Amleto ai suoi attori)<sup>11</sup>, la parola teatrale si rivela capace di essere mimetica quel tanto che basta per creare un forte *potenziale illusionistico* nel pubblico, ma anche metateatrale e critica per poter interrompere quella stessa illusione ogni qual volta sia necessario creare una reazione inversa nel pubblico, una forma di straniamento e di riflessione rispetto a quelle stesse immagini che lo vedevano rappresentato.

Se la modernità è il *divenire-immagine del mondo*, nell'elaborazione dello spazio il teatro e la letteratura rimandano questa immagine in maniera tanto potente quanto imperfetta dal punto di vista realistico. E tale, però, perché allegorica e rivelatrice al di là dei confini fisici che precludono all'uomo una visione precisa e totalizzante. Lo sfasamento tra letteratura e storia, e tra letteratura e geografia, consiste così in una sorta di difetto della vista, tale per cui la visione diventa troppo ampia o troppo acuta, esatta soltanto in quanto policentrica e anamorfica.

Nel seguire la falsariga geografica dei mondi nuovi, la parola teatrale condivide questo contrasto tra i limiti della visione umana e la loro distorsione, nello slancio e nella nostalgia di pienezza e di conoscenza, tra i confini tracciati dal potere politico, religioso, ed economico e il loro superamento, secondo una ricomposizione critica degli spazi in eterotopie e utopie nelle quali non solo il teatro, ma la società stessa necessariamente si rispecchia e si riconosce.

---

A. J. Cruz, *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604*, Ashgate, Aldershot, 2008; A. Hoefele – W. Von Koppenfels, *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchanges in Early Modern Europe*, Berlin, De Gruyter, 2005.

10 W. Cohen, *Drama of a Nation. Public Theatre in Renaissance England and Spain*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 151. Tra gli altri, cfr. W.B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge University Press, 2003; J. María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978; Id., *Sociología de la comedia española*, Madrid, Cátedra, 1976.

11 W. Shakespeare, *Hamlet*, III, ii, 17-18. Cfr. F. Marengo, *La parola drammatica*, in *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, Torino, UTET, 2004, pp. 3-21, p. 3.

*Lo spazio, gli spazi.* Quali sono i *mondi nuovi* che si affacciano sulla scena teatrale europea tra Cinquecento e Seicento? Il teatro, pur realizzando questa evidente forma di simbolizzazione, non trascura nessuno spazio geografico, a partire dai centri più importanti del “Vecchio Mondo”, per così dire, come Londra, Napoli e Firenze, Venezia e Malta, per arrivare al Nuovo Mondo americano e all’Oriente, fino a sprofondare nell’Inferno, frequente metafora di *distopie* sociali.

Il presupposto sia di queste rappresentazioni sia di una loro lettura oggi è l’idea, teoricamente elaborata in modo sistematico a partire dagli studi di Bachelard e Lefebvre, che lo spazio non possa essere considerato soltanto in senso geometrico, immobile e a una sola dimensione, ma vada inteso attraverso la temporalità, come produzione storica, economica e sociale, quindi vincolato alla storia e ai rapporti di potere che la attraversano<sup>12</sup>. Uno spazio così concepito diventa elemento fondamentale nella costruzione dell’individuo e delle identità di gruppo<sup>13</sup>.

Di questa concezione dello spazio e del mondo è il teatro stesso a farsi contenitore e correlativo. La forma del teatro inglese, del Globe in particolare – il *wooden O* così definito nell’*Henry V* di Shakespeare – ha una valenza metaforica di corrispondenza con il mondo e si basa su un’intensa dialettica tra immaginazione e realtà; anche il *corral* spagnolo riproduce nel rettangolo circoscritto di una corte cittadina le molteplici valenze storico-geografiche della rappresentazione<sup>14</sup>, e quelle religiose (soprattutto per il genere dell’*auto sacramental*): il pellegrinaggio, l’allegoria, la cerimo-

12 Si vedano: G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006 [ed. orig. *La Poétique de l’espace*, Paris, 1957]; H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Feltrinelli, 1976 [ed. orig. *La Production de l’espace*, Paris, 1974]. Inoltre, tra gli altri, cfr. E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989; M. Augé, *Non-lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992; Per il Rinascimento, si veda anche A. Vos (ed.), *Place and Displacement in the Renaissance*, New York, Binghamton, 1995.

13 G. Spivak, *In Other Worlds*, London, Methuen, 1987; G. Benko – U. Strohmeier, *Space and Social Theory. Interpreting Modernity and Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1997, p. 115.

14 E. de Chasca, *Algunas observaciones sobre la imitación poética de la historia*, prólogo a *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega* por Robert B. Brown, México, Ed. Academia, 1958, pp. 3-36; C. Guillén, *Literature as Historical Contradiction*, in *Literature as a System*, Princeton, Princeton University Press, 1971; J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1972.



nia eucaristica<sup>15</sup>. Attraverso il carnevalesco e il travestimento che fanno da cornice e da sostanza dei drammi, ancora prima il teatro italiano rovescia le consuete funzioni sociali di certi luoghi (la piazza, la chiesa, il mercato), ripercorrendoli e letteralmente ridisegnando le architetture cittadine in maniera ironica, talvolta distorta, sempre critica e problematica.

La rappresentazione teatrale degli spazi, come del movimento e dello slancio sottesi al viaggio o alle conquiste, diventa una modalità privilegiata di indagine e di produzione di una “geografia culturale” che attraversa ad ampio raggio questioni legate all’immagine moderna del mondo e ai rapporti di reciprocità e di contrasto tra individuo e società. È un punto di vista che ha interessato soprattutto la critica più recente sul teatro inglese. Nel saggio *City/Stage/Globe: Performance and Space in Shakespeare’s London*, ad esempio, J. D. Hopkins assume la Londra descritta dai drammaturghi di età elisabettiana e giacomiana come simbolo di questo nuovo concetto di visibilità del mondo legato ai mezzi di rappresentazione; sviscera, inoltre, le relazioni tra spazio urbano, teatrale e cartografico facendone uno “spazio ibrido” in cui lo “sguardo” sostituisce la rappresentazione oggettiva<sup>16</sup>. La capitale inglese risulta descritta in relazione allo sviluppo della prospettiva artificiale nell’arte e all’interruzione della narrazione lineare nel dramma; in essa le *performances*, le rappresentazioni, e gli spazi sono prodotti in mezzo a una miscela di paradigmi culturali non facilmente separati da un’arbitraria divisione storica<sup>17</sup>.

Questo vale per Londra come per le città italiane e del Mediterraneo – Malta nel *Jew* di Marlowe e Venezia nei drammi di Shakespeare e di Jonson, oppure Firenze e Napoli nelle ambientazioni di Machiavelli e di Bruno – reinterpretate sulla scena secondo sovrapposizioni di significati in certi casi riconducibili all’idea foucaultiana di *eterotopia*. Analogamente, gli spazi dell’*altrove* come l’America e l’Oriente, soprattutto in rapporto con il problema delle conquiste (in *El nuevo mundo* di Lope de Vega, ad esempio, e in *The Tempest* in Shakespeare), si definiscono attraverso una sorta di *reversibilità di significati* dove le usuali connotazioni usate per di-

15 J. M. Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002; I. Arellano – J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003; J. Hahn, *The Origins of the Baroque Concept of Peregrination*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1973.

16 D. J. Hopkins, *Introduction. Cities and Spaces*, in *City/Stage/Globe: Performance and Space in Shakespeare’s London*, London, Routledge, 2008, pp. 1-11, p. 1. Cfr. D. K. Smith, *The cartographic imagination in early modern England: re-writing the world in Marlowe, Spenser, Raleigh and Marvell*, Aldershot, Ashgate, 2008.

17 Ivi, p. 6.

stinguere il *centro* (l'Europa) da quello che rispetto ad esso è l'*alterità* sono confuse al punto da mettere in discussione quegli stessi parametri delineati dal linguaggio e dall'immaginario del potere e del dominio. Il rapporto con il colonialismo è infatti fondamentale nel delineare la fisionomia di questi *mondi nuovi*: se, da una parte, spagnoli e portoghesi, inglesi e olandesi conquistavano e colonizzavano le terre straniere del Nuovo Mondo, dall'altra i turchi dell'impero ottomano stavano rapidamente minacciando (e spesso invadendo) il territorio europeo e mediterraneo. In questo senso, tra il Cinquecento e il Seicento gli europei si trovarono ad un tempo colonizzatori e colonizzati<sup>18</sup>.

La rappresentazione teatrale diventa perciò uno strumento di interpretazione del mondo, in cui spazio e tempo sono uniti da un fenomeno culturale prodotto a sua volta attraverso il palinsesto di più culture<sup>19</sup>. Come premessa e conseguenza di ciò, da una parte il teatro mette in discussione il concetto classico e tradizionale di autore come unico referente del farsi del testo e, dall'altra, esercita un potere determinante nel controllo dello spazio e nell'auto-percepirsi e collocarsi in esso dello spettatore. In drammi come il *Candelaio* (con il Prologo affidato a un bidello) o, per motivi diversi, *Tamburlaine the Great I-II* e, nel caso specifico, *Volpone*, si nota l'emergenza di una nuova soggettività autoriale, di una nuova idea di autore; la quale perde consistenza nella generale incertezza epistemologica, parallelamente alla costruzione dell'individuo come soggetto (si pensi all'*Hamlet*), e si confonde in questa diversa prospettiva di sovrapposizioni culturali e spaziali policentriche e polisemiche<sup>20</sup>. Al tempo stesso, però, il teatro esercita un ruolo fondamentale nel controllo dello spazio urbano, nel dare forma e nel "dirigere la pratica spaziale dell'Altro e l'esperienza di ciò che sta intorno al personaggio come individuo o dello spettatore"<sup>21</sup>.

In definitiva, come il teatro diventa un'occasione per cogliere, interpretare e trasmettere l'immagine moderna del mondo, così lo spazio si rivela funzionale alla esplorazione di funzioni narrative e drammatiche, nell'ela-

18 D. Viktus, *Turning Turk in Othello: the Conversion and Damnation of the Moor*, in «Shakespeare Quarterly», 48 (1997), pp. 145-176. Cfr. T. E. Case, *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*, Newark, Delaware, 1993.

19 Ivi, pp. 6 e 9. Cfr. Paul Yachnin – Patricia Badir (eds.), *Shakespeare and the Cultures of Performance*, Aldershot, Ashgate, 2008.

20 Cfr. J. Mardock, *Introduction*, in *Our Scene is London: Ben Jonson's City and the Space of the Author*, New York-London, Routledge, 2008, pp. 1-5, p. 1. Si veda anche, in particolare, il capitolo *Space and Authorial Strategy* (Ivi, pp. 6-22).

21 J. Mardock, «Practisers of their madness». *Bartholomew Fair* and the Space of the Author, Ivi, pp. 95-115, p. 109.

borazione di geografie immaginarie, nella rielaborazione di città del passato (come Roma e Troia nel teatro shakespeariano), nella creazione di utopie e di altre sovrapposizioni che convergono sull'identità simbolica del teatro stesso<sup>22</sup>, ad esempio nei suoi rapporti con la città e il mercato (*Volpone*), con il mondo e i suoi valori (*El gran teatro del mundo* di Calderón de la Barca) e ancora tra quest'ultimo e il mercato come fenomeno globale (*El gran mercado del mundo*)<sup>23</sup>.

*Economia e società.* Come Calderón suggerisce nell'analogia tra mondo e mercato, un altro aspetto fondamentale del periodo preso in esame è che lo spazio viene percepito e rappresentato in misura sempre maggiore in relazione ai rapporti economici che lo attraversano e lo connotano<sup>24</sup>. In primo luogo, il teatro diventa un fenomeno di mercato. Il pubblico paga per divertirsi e per sentire *ciò che gli piace* (si pensi al titolo *As you Like it* di Shakespeare). Scritti per i cortigiani, i nobili e i re (la regina Elisabetta I e Filippo III sono grandi estimatori del teatro) come per "el vulgar aplauso"<sup>25</sup>, i drammi costituiscono un prodotto letterario e culturale fruibile a tutti i livelli socio-culturali<sup>26</sup>. Inoltre, nelle *tournées* e, in generale, negli spostamenti delle compagnie e degli attori (soprattutto in Spagna e in Italia, dove il teatro è un fenomeno itinerante), il teatro segue quelle dinamiche della circolazione simbolica e materiale di beni che caratterizza il commercio su larga scala. Tuttavia, mentre in Inghilterra e nel teatro italiano i motivi economici si traducono spesso in forme e in metafore che elaborano all'interno del testo stesso fenomeni sociali sempre più diffusi<sup>27</sup>, lo spirito controriformista del teatro spagnolo impone la necessità di creare delle strutture simboliche di protezione contro il pericolo di una rottura

22 Cfr. A. Hiscock, *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004. J. Limon, *From Liturgy to the Globe: The Changing Concept of Space*, in «Shakespeare Survey», 52 (1999), pp. 46-53.

23 Cfr. H. Erlicher, *Peregrinación, mercado del mundo y la economía del auto sacramental*, in Cfr. M. Tietz – G. Arnscheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV Coloquio Anglogermano Sobre Calderón*, Heidelberg, 24-28 luglio 2005, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 191-208.

24 Cfr. B.C. Carruthers, *City of Capital: Politics and Market in the English Financial Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

25 Lope de Vega, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ll. 46.

26 J. María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.

27 D. Bruster, *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

dell'equilibrio tra il valore spirituale dei contenuti e "la ricchezza materiale della ostentazione esteriore"<sup>28</sup>. Se l'allegoria del *Gran mercado del mundo* può intendersi come una *mise en scène* dell'economia che sostiene uno spettacolo teatrale sempre più costoso, nella rappresentazione avviene spesso la trasformazione del denaro in moneta immaginaria (in *talento*, ad esempio, nel significato della parabola evangelica), che allegorizza e insieme sostiene l'inversione del denaro mondano di cui lo spettacolo si nutre. Con la celebrazione finale e simbolica dell'eucaristia, il denaro si converte in nutrimento spirituale e salvifico, "in accordo con la logica della conversione e del sacramento propria dell'*auto*"<sup>29</sup>. Infatti, a differenza di quanto avviene con i puritani in Inghilterra, ostili alle rappresentazioni teatrali come ad ogni immagine destinata a riprodurre la figura divina, il teatro spagnolo punta sulla visibilità della parola liturgica. Gli stessi *Ejercicios espirituales* di San Ignacio de Loyola si fondano sull'immaginazione come mezzo per arrivare alla contemplazione di Cristo, e le loro prescrizioni ricordano una vera e propria messa in scena teatrale.

In secondo luogo, in rapporto all'elaborazione di una geografia culturale, sia nei territori europei sia in quelli colonizzati si collega alla moderna formazione e percezione dello spazio la crescita di "pratiche economiche proto-capitalistiche"<sup>30</sup>. Nel pensiero di Marx e nei recenti saggi sulla nascita e sullo sviluppo del capitalismo si fanno risalire le origini del fenomeno già al XIV e XV secolo, con la nascita del sistema bancario dei crediti, ma soprattutto al XVI e XVII secolo, con l'imporsi del principio dell'accumulazione basato sul reinvestimento dei profitti, con il colonialismo e il commercio su larga scala<sup>31</sup>. Alla crescente e, spesso, sotterranea relazione tra

28 J. M. Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002 pp. 196- e 201.

29 Ivi, p. 203.

30 A. Hiscock, *Introduction a The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, p. 11.

31 Lo spiega Giorgio Ruffolo, nel distinguere l'economia in Grecia e a Roma da quella moderna: G. Ruffolo, *Il capitalismo ha i secoli contati*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 36-37. Per le origini del capitalismo nel Cinque e Seicento: J. Goody, *Il Cinquecento*, in *Capitalismo e modernità. Il grande dibattito*, Milano, Cortina, 2005, pp. 61-75 [ed. orig. *Capitalism and Modernity. The Great Debate*, Cambridge 2004]; V. Castronovo, *Le rivoluzioni del capitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1995-1998 (in particolare *Gli esordi del capitalismo*, pp. 3-20); F. Boldizzoni, *L'idea di capitale in Occidente*, Venezia, Marsilio, 2008. Cfr. R. Fremantel, *Dio e denaro. Firenze e i medici nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2008 [ed. orig. *God and Money*, Firenze 1997]; C. Muldrew, *The Economy of Obligation: the Culture of Credit and Social Relations in Early Modern*, New York, St. Martin's, 1998.

strategie di potere (politico e religioso<sup>32</sup>) e interessi collegati al commercio e al denaro, in particolare nelle guerre di religione e nelle imprese coloniali, si collega il superamento di un'economia mercantile e "sostanziale" da parte di una prima forma di economia capitalistica, "che esagera comunque e ovunque il calcolo mercantile", estendendosi dagli oggetti alla circolazione delle immagini e a tutto il sistema di valori<sup>33</sup>. Come dimostrano gli studi di Karl Polanyi, nel capitalismo il calcolo mercantile è reso unico e assoluto, e quindi non distingue, ma si sovrappone a cose che non sono merci<sup>34</sup>; alle teorie di Gilles Deleuze e Félix Guattari, inoltre, dobbiamo il collegamento tra il capitalismo e l'inconscio come macchina desiderante<sup>35</sup>.

Anche in termini retorici, se l'allegoria è la *figura poetica della modernità*, lo è in modo particolare rispetto alla modernità *capitalistica*: "al pari delle merci, l'allegoria umanizza le cose (facendole muovere e parlare), e reifica per contro gli esseri umani"<sup>36</sup>. Infine, se la modernità è l'epoca del *divenire-soggetto* dell'uomo, quest'ultimo, come osserva Alexandre Pope in *An Essay on Man* (1733-1734), diventa anche *homo oeconomicus* – il contemporaneo *homo consumens* per Zygmunt Bauman<sup>37</sup>. Un uomo sempre più mosso dall'urgente desiderio di accumulare dettato dall'amore assoluto di sé, e regolato da una ragione essenzialmente *strumentale*, svincolata da un'etica a-priori e indirizzato al calcolo, alla scelta, all'utile e al profitto.

32 Cfr. R. H. Tawney, *La religione e la genesi del capitalismo*, Torino, UTET, 1975 [ed. orig. *Religion and the Rise of Capitalism*, New York 1926].

33 "La prima è orientata a predisporre quanto è necessario alla sussistenza umana, la seconda è retta da un calcolo mercantile indifferente alle merci e preoccupato solo di sé" (G. Alvi, *La retorica e la scienza*, in *Le seduzioni economiche di Faust*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 13-46, p. 39). Cfr. J. J. Goux, *General Economics and Postmodern Capitalism*, in A. Stoekl (ed.), *On Bataille*, in «Yale French Studies», 78 (1990), pp. 206-224; E. Screpanti (ed. by), *The Fundamental Institution of Capitalism*, London, Routledge, 2001.

34 K. Polanyi, *La grande trasformazione*, Torino, Einaudi, 1974 [ed. orig. *The Great Transformation: the Political and Economic Origins of our Time*, 1944, ora nell'edizione Boston, Beacon Press, 2001]; *Trade and Market in the Early Empires: Economies in History and Theory*, Glencoe, Illinois, 1957].

35 G. Deleuze-F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Édipe*, Paris, Minuit, 1972. Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Macchine desideranti. Su capitalismo e schizofrenia*, intr. e cura di U. Faldini, Verona, ombrecorte, 2004; J. J. Goux, *General Economics and Postmodern Capitalism*, in A. Stoekl (ed.), *On Bataille*, in «Yale French Studies», 78 (1990), pp. 206-224.

36 F. Moretti, *Faust e l'Ottocento*, in *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994 e 2003, pp. 73-94, p. 74.

37 Z. Bauman, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Gardolo, Erickson, 2007.

È inevitabile che questi (e altri) motivi economici di cambiamento vengano rispecchiati e interpretati all'interno dello spazio scenico, nel ridisegnare i profili del Vecchio Mondo come in relazione a temi di viaggio, di commercio e di conquiste coloniali<sup>38</sup>. Il discorso economico acquisisce un rilievo maggiore che in passato nei suoi rapporti con la letteratura e con la società e, in senso più specifico, in questa relazione tra spazio e incontro con l'*altro* all'interno di una moderna *geografia* letteraria che prende vita nell'allegoresi teatrale. Non si tratta soltanto di un nuovo vocabolario, di un nuovo modo di intendere la poesia e di riferirla al mondo dei valori morali ed estetici così come al valore del mercato e del commercio<sup>39</sup>. Un totale rovesciamento di valori, *in primis* la tendenza a trasformare la bellezza in dissipazione e in consumo, torna sensibilmente nell'immaginario letterario del tempo proprio in rapporto a quelle rappresentazioni dell'*altro* sviluppate per simboli anche nell'arte figurativa – sia esso da identificarsi negli ebrei o nei mori, oppure nei 'selvaggi' o, in generale, negli oggetti di desiderio e di consumo come le ricchezze americane e orientali, anch'esse in bilico tra il comunicare luminosità e bellezza e il rassegnarsi a limitare le proprie funzioni al mero valore commerciale. L'alterità tende così a subire un medesimo processo di trasformazione, per cui la sua traduzione in un significato economico implica una forma di conquista, di repressione e riduzione a sé da parte di quella centralità europea con cui entra in contatto<sup>40</sup>.

Per tornare alla rappresentazione dello spazio, città *familiari* come Londra e Venezia si percepiscono divise tra tradizione e nascente modernità, tracciate secondo una spazialità costruita su "accrescimenti di memoria e mitologie localizzate", ma altresì secondo un'idea di "spazio astratto e omogeneo che diventerà caratteristico della moderna città capitalistica"<sup>41</sup>; al tempo stesso, i luoghi colonizzati si prestano a contenere tropi versatili e reversibili, come ad esempio quelli riferiti al cannibalismo. Che cosa succede, infatti, quando il cannibalismo si riferisce non tanto ai *nativi*, quanto per metafora ai *civilizzati* (come implicitamente avviene in *Hamlet*), e

38 Per quanto riguarda Shakespeare e il teatro inglese a lui contemporaneo, cfr. H. Grady, *Shakespeare's Universal Wolf. Studies in Early Modern Reification*, Oxford, Clarendon Press, 1996. Per il trattamento lopianico delle questioni economiche resta fondamentale il saggio: E. H. Templin, *Money in the Plays of Lope de Vega*, Berkeley, California University Press, 1952.

39 M. C. Howell, *The Language of Property in Early Modern Europe*, p. 18.

40 Il concetto è ampiamente esaminato da S. Žižek in *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, a cura di M. Senaldi, Milano, Feltrinelli, 1999.

41 Andrew McRae, "On the famous voyage": Ben Jonson and Civic Space, in «Early Modern Literary Studies», 4 (1998), 2, special issue 3, pr. 5.

all'economia che regge il loro *modus vivendi*? Da una parte il cannibale rappresenta il parassita del sistema capitalistico, quindi da eliminare o da convertire (gli *indios*, ad esempio); dall'altra – attraverso un evidente rovesciamento di ruoli – esso adombra il progresso come sistema sanguinoso e barbarico, basato sulla più spietata legge della giungla. Il cannibalismo può rappresentare così una metafora di protesta morale, ovvero “un eccellente esempio di visione metaforico-morale dell'accumulazione”<sup>42</sup>.

Un'analogia reversibilità di punti di vista segna la costruzione retorica dei personaggi degli ebrei, del Barabas di Marlowe come dello Shylock shakespeariano<sup>43</sup>, figure trasversali, veri abitanti di *non-luoghi* e, al tempo stesso, cardini di un sistema economico dal quale si vedono pubblicamente segregati. Come leggere questo paradosso? Quale *umanità* e quale *identità* concedere a questi personaggi, ammesso che venga loro concessa?

*Il teatro e il suo immaginario.* L'interesse principale di rileggere in una tale prospettiva alcuni drammi europei di Cinquecento e Seicento consiste nel considerare come, nell'elaborazione di un immaginario condiviso, il linguaggio della *performance*, verbale e non verbale, *risponda* con consapevolezza critica a taluni stimoli offerti dall'età moderna<sup>44</sup>.

Se nel teatro moderno la storia affianca o sostituisce il mito sulla scena, è peraltro vero che anche la rielaborazione storica passa sempre in un testo, in un linguaggio: “La Storia non è essa stessa un testo,” ma è “inaccessibile a

42 J. Phillips, *Cannibalism qua capitalism: the metaphors of accumulation in Marx, Conrad, Shakespeare and Marlowe*, in F. Barker-P. Hulme-M. Iversen (ed.), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 183-203, p. 183. Si veda anche C. Bartolovich, *Consumerism, or the cultural logic of late cannibalism*, Ivi, pp. 204-237.

43 F. Marengo, *Barabas e Shylock: ebrei o cristiani?*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 169-189.

44 È alla nozione di “discorso” elaborata da Foucault e al Neostoricismo che guarda la presente indagine come punti di riferimento teorici fondamentali. Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 1966-1998 [ed. orig. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966]. Per quanto concerne il teatro elisabettiano, in particolare, si vedano: J. Dollimore, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1983; J. Dollimore-A. Sinfield, *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press, 1985; S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley-London, University of California Press, 1988; L. Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, Bologna, il Mulino, 1994.



noi se non in forme narrative o testuali” – spiega Jameson; “il nostro approccio avviene unicamente tramite una precedente *testualizzazione* o (ri)costruzione narrativa”<sup>45</sup>. Non solo, ma – ha osservato Ihab Hassan – è attraverso l’“inesauribile gamma di emozioni umane, impressioni sensuali, e forme artistiche”, attraverso “il dolore del corpo” – il corpo mortale come *spazio reale e finale* – che il mondo e la storia riescono a comunicarsi davvero alla mente e al cuore umani; per questo ci riescono soprattutto poeti e artisti<sup>46</sup>.

La letteratura, in generale, serve a dare forma e visibilità alla storia, proprio nella sua dialettica tra realtà e fantasia. Conclude in termini molto suggestivi Calvino, nelle *Lezioni americane*, l’esposizione di quel “valore da salvare” che è la *Visibilità*:

Comunque, tutte le «realtà» e «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale exteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell’anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto<sup>47</sup>.

Fondamentale è per Calvino il problema di *come si formi* “l’immaginario di un’epoca in cui la letteratura non si richiama più a una tradizione come sua origine o come suo fine, ma punta sulla novità, l’originalità, l’invenzione”<sup>48</sup>. È il nostro caso, tanto più che, con l’ampliamento delle conoscenze geografiche e scientifiche e con le trasformazioni economiche e sociali che investono l’Europa, l’immaginario letterario si confronta con una molteplicità di altri testi, di altri materiali (spesso destinati a trasmettere le notizie dai “nuovi mondi”), ma si distingue sempre di più da essi (e dalla realtà) proprio in quanto “repertorio del potenziale, dell’ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere”<sup>49</sup>.

Il teatro, nello specifico, è il genere letterario che più efficacemente vincola espressione verbale e immagine visiva, capace di rendere *lo spettacolo*

45 F. Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, 2voll., Minneapolis, Minnesota University Press, 1988, p. 150.

46 I. Hassan, *Literary Theory in an Age of Globalization*, in «Philosophy and Literature», 32 (2008), 1, pp.1-10, p. 8.

47 I. Calvino, *Visibilità*, in *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993-2002, pp. 89-110, p. 110.

48 Ivi, p. 99.

49 Ivi, p. 97.



lo variopinto del mondo. A questo va aggiunta l'“irriducibile fisicità della rappresentazione teatrale”<sup>50</sup>, con la sua straordinaria capacità di collegare l'immaginario letterario alla sinergia di corporeità e parola, un'unione che agisce non solo come efficace mezzo di trasmissione di un testo e di un messaggio, ma soprattutto come veicolo di espressione di emozioni e pulsioni direttamente condivisibili dal pubblico (come l'*ansia*, una delle categorie psicologiche più usate dalla critica per sottolineare il rapporto tra la *performance* e lo stato d'animo dei personaggi di fronte a questi cambiamenti storici e sociali)<sup>51</sup>. “Certamente i cambiamenti di tono, il gioco psicologico, l'oscillazione tra passione e distacco possono essere tracciati in forma letteraria” – ha scritto Anthony Dawson. “Ma ciò che i corpi degli attori compiono sugli altri corpi, reciprocamente, e sul pubblico, questo no, non può essere fatto”<sup>52</sup>. Al tempo stesso, “i rossori, le lacrime, la tensione dei tendini, i rapidi batticuori sono segni, non sintomi, momenti della rappresentazione il cui punto centrale è quello di stabilire una serie di significati o, più spesso, un impeto di emozioni che si situa fuori dal corpo degli attori, nelle menti (o nei “cuori”, per usare un termine caro agli elisabettiani) degli spettatori”<sup>53</sup>.

L'atto di interpretare e rappresentare la storia attraverso la *performance* – si parla di *performing history*<sup>54</sup> – implica, poi, la rappresentazione delle passioni e la composizione di un palinsesto culturale che, interrogando il presente, interroga al tempo stesso il passato: la tradizione biblica e classica e, soprattutto, le apocalissi e le metamorfosi come espressioni di un immaginario che svela simultaneamente “la storia come catastrofe”<sup>55</sup> e la

50 P. Yachnin – P. Badir (eds.), *Introduction, in Shakespeare and the Cultures of Performance*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 1-12, p.1.

51 Ad es. G. E. Minton, “Discharging less than a tenth part of one”. *Performance Anxiety in Troilus and Cressida*, in P. Yachnin - P. Badir (eds.), *Shakespeare and the Cultures of Performance*, pp. 101-118.

52 A. Dawson, *The Impasse over the Stage*, in «English Literary Renaissance», 21 (1991), pp. 309-327 (pp. 325-326). Cfr A. Dawson and P. Yachnin, *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*, Cambridge UP, 2001. Cfr J. C. Bulman (ed.), *Shakespeare, Theory, and Performance*, London, Routledge, 1996.

53 W.B. Worthen, *Introduction: dramatic performativity and the force of performance*, in *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-28. p. 21.

54 W.B. Worthen, *Performing History*, in *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, pp. 28-79. Lo studioso sottolinea il dialogo di Shakespeare con i precedenti quattrocento anni di letteratura e di storia, e parla di una “insistente interpretazione del mondo classico e moderno” (Ivi, p. 73).

55 “History is catastrophic” (John Parker, *Preface*, in *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell Uni-

testualità come disvelamento e salvezza, spazio critico di conoscenza e, insieme, di vitale unione tra mondo naturale e umano.

Il teatro, però, non si limita a *rappresentare*. Quell'unione tra fisicità e parola che trova in Ovidio il suo referente più suggestivo si pone anche come forma di implicita protesta contro il processo di reificazione che la società moderna attua proprio nelle sue dinamiche storiche ed economiche di acquisizione e mantenimento del potere. In rapporto con la trasformazione del significato e del valore degli oggetti nel sistema simbolico del capitalismo, ad esempio, cambia in modo spiccato la rappresentazione dei corpi, che – nel momento della loro marginalizzazione e chiusura, ovvero di riduzione allo statuto di merce – rivendicano sulla scena, più che in passato, una spiccata centralità fisica e simbolica<sup>56</sup>. Faust (con il Troilo shakespeariano, suo *pendant* amoroso<sup>57</sup>) è una delle prime vittime e, insieme, l'espressione che più dolorosamente rivela la pervasività della mentalità economica, questo tragico meccanismo di scambio tra persona e cosa, il “pensare calcolato, indifferente al proprio argomento, che vuole solo ovunque riflettersi”<sup>58</sup>. L'infinita energia del personaggio, rivolta a una conoscenza filosofica finora preclusa all'uomo e a un desiderio di oltrepassare i suoi limiti, è illusa dall'intervento diabolico, reificata dal patto che converte il suo slancio conoscitivo in mera accumulazione di piaceri e di voluttà materiali, in entropica (detto in termini moderni), disperata dissipazione. E che, al tempo stesso, schiude allo stesso Faust e ai suoi spettatori, come in uno specchio, la visione di una società corrotta che assume le caratteristiche di un vero e proprio Inferno.

Il teatro, in questo senso, riesce davvero a *de-reificare*<sup>59</sup>. Esso *parla e agisce* per restituire al corpo la sua *pienezza* e per difenderlo dalla minaccia di vedere inariditi slanci e desideri, proprio nel momento in cui l'uomo si

---

versity Press, 2007, pp. vii-xi, p. x).

56 Cfr. D. Hillman, *Homo Clausus at the Theatre*, in B. Reynolds – W. N. West, *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation in the Early Modern English Stage*, London 2005, pp. 161-185; G. Kern Paster, *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2004.

57 Cfr. F. Kermode, *Adamo senza Paradiso*, introduzione a J. Milton, *Paradise Lost*, trad. it. *Paradiso Perduto*, Milano, Mondadori, 1984-1990, pp. VII-XXXV, p. XXV [ed. orig. *Adam Unparadised*, 1960]. Di questo mi sono occupata in C. Lombardi, *Troilo eroe 'moderno'*, in *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Roma, Storia e Letteratura, 2005, pp. 147-186.

58 G. Alvi, *La retorica e la scienza*, in *Le seduzioni economiche di Faust*, p. 39.

59 Si veda l'osservazione di Carlo Ossola: “Se mi è permesso un neologismo, direi che il teatro – come il testo – debbono ‘de-reificare’ la nostra mente già troppo in-

ritrova pericolosamente in bilico tra colpa e consumo, tra *diktat* e conflitti religiosi e modelli economici di scelta. A una rigida e *letteralista* visione del mondo (e dell'uomo), l'espressione teatrale risponde con l'enigma e la figuratività, che trasformano in parola l'emozione stessa del movimento geografico e dell'incontro tra stranieri, ed oppone al pregiudizio l'esplosione polisemica, il dubbio, la commovente meraviglia, accostando alla più tagliente rivelazione la conservazione amorosa delle forme, appunto l'apocalisse e la metamorfosi.

Elena di Troia – che ritroviamo evocata nei drammi faustiani: nell'opera di Marlowe e in *El mágico prodigioso* (la cui tradizionale sostituzione con un fantasma è simboleggiata dall'immagine duplicata e scorporata della vergine Giustina), e nel *Troilus and Cressida* di Shakespeare – rappresenta il simbolo più espressivo di questa tensione tra bellezza e fisicità piena da una parte, e mito che si lacera in un'immagine scorporata dall'altra, icona diffusa ma irraggiungibile, segno di una fascinazione sublime di cui si cerca invano di determinare un valore razionale e un prezzo. Al tempo stesso, Elena è anche *principio speranza*, motore di un infinito racconto che la ripropone come corpo reale a cui si chiede incessantemente calore e sangue. Può essere l'America con le sue meraviglie naturali che si trasformano in denaro e in mostruosità esotiche, la terra allegorizzata che si offre come una vergine ai conquistatori ma si sottrae come rappresentazione pittorica; può essere la polena delle mitologie di Claudio Magris, che attraversa la storia e i suoi (falsi?) eroi cieca e silenziosa; può essere la Daisy Miller di Henry James.

Al suo bacio Faust implora immortalità, e al suo bacio egli torna, dopo avere indossato i suoi colori sull'elmo piumato per combattere contro Paride e Menelao, prima di morire, perché il cielo – pur in tutta l'ambiguità che il dramma ha restituito, tra mondo e inferno – rimane impresso sulle sue labbra.

E il mito viene continuamente trasformato e riscritto.

*Il volume.* In questo studio risultano in primo piano gli spazi: il Mediterraneo, con l'Italia e Malta, e Londra come punto di riferimento indiretto, l'America e, in generale, l'Oriente e l'Occidente nelle loro relazioni di conflitto e di reciprocità. Assumono, inoltre, particolare rilievo gli sconfignamenti e le trasformazioni, in taluni casi davvero sconvolgenti nel ridisegnare una nuova mappa mentale del mondo.

---

gombra di oggetti, di paludamenti, di cascami visivi” (C. Ossola, *Sul palcoscenico basta il testo!*, in «Il Sole24Ore – Domenica», 15 marzo 2009, p. 27).

Interlocutori privilegiati di questi paesaggi sono però i personaggi, da intendersi come “effetto di testo”, ma anche, in quanto proiezione fittizia di un’identità collettiva<sup>60</sup>, come correlativi dell’individuo e delle sue domande al presente, di quell’*ansia* che si rappresenta sulla scena. Essi si muovono nella direzione degli spazi *vecchi* e *nuovi* e dei percorsi che stanno al centro del rapporto tra espansione europea e capitalismo, in seguito alla scoperta dell’America e ai nuovi equilibri mondiali soprattutto nei rapporti tra Oriente e Occidente<sup>61</sup>, e il loro sconfinamento esprime l’infrazione di *tabu* che collegano presente e passato, letteratura e società. L’incontro con l’altro, in particolare, mette in luce aspetti filosofici e antropologici che si offrono alla discussione letteraria: l’identità, il diverso ruolo del denaro quale forza motrice della società moderna, assieme a nuove utopie, a desideri e a diverse dinamiche che nascono da questo infrangimento di antichi e proibiti confini e trovano risonanza nella messa in scena teatrale e nella sua simbolizzazione attraverso “i modi della latenza testuale”, la funzione della figuralità e gli “sfasamenti” che l’idea di *immaginario* comporta rispetto al discorso conscio e ufficiale<sup>62</sup>. In questo senso, i personaggi diventano espressione di quell’ambiguità che riscrive l’eroismo antico e crea un primo, essenziale, scollamento tra individuo (*intellettuale*, si dirà, a fine Ottocento) e società.

Lo spazio è rappresentato da un linguaggio che opera al suo interno con forza deflagrante e trasgressiva, provocatoria e problematica, instabile e onirica, e che ridiscute così davanti al pubblico i confini geografici e storici del mondo, le nuove leggi economiche, l’inferno e il cielo e, con essi, le antiche teorie filosofico-scientifiche, gli *exempla*, i prodigi romanzeschi.

60 Cfr. P. Hamon, *Per uno statuto semiologico del personaggio*, in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977, p. 202 [ed. orig. *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris 1972]. Come la persona-maschera, anche il personaggio letterario è un “segmento dell’inconscio collettivo” (C. G. Jung, *L’io e l’inconscio*, in *Opere*, vol. VII, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, p. 155). Cfr. G. Bottirolì, *Identità rigide e flessibili. Per una concezione modale del personaggio* in C. Lombardi (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Alessandria, Dell’Orso, 2008, pp. 41-58, p. 57; cfr. Id., *Il principio di non-coincidenza in Michail Bachtin*, in *Che cos’è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 294-335; M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968.

61 Tra i diversi saggi dedicati a questo problema, si vedano F. Braudel, *Espansione europea e capitalismo. 1450-1650*, Bologna, il Mulino, 1999 [ed. orig. *Expansion européenne et capitalism (1450-1650)*, in *Les Ambitions de l’Histoire*, a cura di R. Ayala e P. Braudel, Paris, Fallois, 1997]; cfr. J. Goody, *Il Cinquecento*, in *Capitalismo e modernità. Il grande dibattito*, cit.

62 Cfr. A. Serpieri, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, in particolare il capitolo *Per lo studio dell’immaginario testuale*, pp. 11-36 (citare le pp. 15 e 23).

“La duplicità di significato e realtà si rispecchia nell’allestimento della scena”, scrive Benjamin in *Il dramma barocco tedesco*<sup>63</sup>. Proprio nel linguaggio teatrale è evidente la manifestazione di una nuova funzione retorica che fa capo a tali posizioni e che esprime la realtà entro più estese significazioni allegoriche. Sarà infatti fondamentale, nell’analisi dei drammi e del loro rapporto con altre forme del discorso, mettere in evidenza quel movimento dialettico che intacca la superficie letterale e amplia la funzione retorica al di là delle sue finalità di persuasione, entro nuovi orizzonti ermeneutici. Di qui la funzione del linguaggio, tale per cui “la retorica sospende radicalmente la logica e apre possibilità vertiginose di aberrazione referenziale”<sup>64</sup>.

È inoltre la trascrizione delle passioni nel linguaggio della figuralità a stabilire un’importante cesura tra la comunicazione teatrale e quella ufficiale e del potere. Al discorso economico e teologico (spesso collegati dagli stessi interessi di affermazione del potere), che richiedono la composizione di un’identità forte, univoca, si contrappone l’ampiezza polisemica e figurale del discorso letterario, inteso come grande “formazione di compromesso”, campo di tensioni dove ha luogo l’incontro dialettico tra pulsioni e resistenze, tra desideri e repressioni sociali. Il *represso* ritorna nella figuralità del testo, nell’opacizzazione del rapporto tra significante e significato, per cui attraverso le “associazioni impossibili” della metafora e l’ambiguità delle connotazioni si arriva alla negazione dell’ordine razionale del mondo; ma soprattutto nella “mobilitazione di contenuti che sono oggetto di divieto sociale”<sup>65</sup>.

Barthes scrive che il linguaggio capitalista è quello della *doxa*, “implacabile invischamento”, “ideologia nella sua essenza”<sup>66</sup>; quello letterario, invece – e più consapevolmente alla fine del Rinascimento – si fa opaco, metaforico, atipico e paradossale, talvolta iperbolico, spesso basato sull’infrangimento del principio di identità e di non contraddizione che invece resta ancora alla base del concetto di *scelta* economica e, almeno nei suoi aspetti formali, confessionale.

È nel discorso letterario che “il sistema si trova superato, disfatto”<sup>67</sup>.

63 W. Benjamin, *Allegoria e dramma barocco (II)*, pp. 164-190, p. 169.

64 P. de Man, *Semiologia e retorica*, in *Allegorie della lettura*, pp. 9-27, p. 17. Il corsivo è mio.

65 Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973; G. Paduano, *Premessa a La lunga storia di Edipo Re*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 3-14, pp. 9-10.

66 R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 96 [ed. orig. *Le plaisir du texte*, Paris, 1973].

67 Ibidem. Fondamentale anche il punto di vista di Ignacio Matte Blanco, in *L’inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981 [ed. orig. *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, 1975].

Nel primo capitolo (*Geografie teatrali*) vengono ripresi e approfonditi motivi già anticipati in questa introduzione, che sostengono l'impostazione critica del volume. Il teatro europeo del Cinquecento e Seicento si confronta con la maturazione della cultura rinascimentale e con taluni problemi che in essa sorgono e si manifestano, come la rappresentazione del mondo e la *scrittura dell'alterità*, e i rapporti tra letteratura ed economia, specie nella fase di passaggio tra mercantilismo e primo capitalismo. Sono quindi passati in rassegna gli autori che, a titolo di esempio ma anche per la loro importanza, saranno al centro dell'analisi critica negli sviluppi successivi: Machiavelli e Bruno in Italia; Marlowe, Shakespeare e Jonson in Inghilterra; Calderón de la Barca e Lope de Vega in Spagna. Si vuole dimostrare in questo modo come la funzione del teatro, in particolare dei linguaggi e delle figure con cui esso si esprime, si ponga nei confronti delle polarità e dei ruoli definiti dalla società. Saranno inoltre al centro di questo discorso i modelli letterari e culturali, sia tradizionali che innovativi, sui quali si forma l'immaginario teatrale che compone questa mappa dei *mondi nuovi*.

Il secondo capitolo (*La scena italiana*) è incentrato sull'Italia come spazio di distopie ed eterotopie che attraversano le rappresentazioni di Firenze e Napoli – a partire dalla lettura della *Mandragola* e della *Clizia* di Machiavelli, e del *Candelaio* di Giordano Bruno – e poi di Venezia nel dramma *The Merchant of Venice* di Shakespeare (e, indirettamente, di Malta nel *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe), e in *Volpone* di Ben Jonson. Ne emergono figure di mercanti, sensali di matrimoni, faccendieri e imbonitori che contribuiscono alla vivacità e alla godibilità di questi testi; tali figure rappresentano una chiave di lettura della società e delle dinamiche che, attraverso lo spazio e certi motivi topici (come il matrimonio), prendono sostanza sul palcoscenico. Al centro vi sono le beffe, i travestimenti, le truffe, che assumono una funzione comica e, al tempo stesso, disvelante, essendo concepiti come un'arma che il teatro rivendica a sé e alle sue possibilità rappresentative e critiche. Ma sono soprattutto i personaggi degli ebrei, Barabas e Shylock, a offrire gli spunti più forti, a tratti violenti e raccapriccianti, di una rappresentazione della società e della storia volta a sviscerare, tra mitologie, finzioni e realtà, rapporti di forza e conflitti spesso latenti e rimossi.

Prima di uscire dalla scena del Vecchio Mondo, il terzo capitolo (*Sconfimenti*) sarà dedicato alla infrazione reale e simbolica di confini, compiuta dal trionfale delirio (se di vero e proprio delirio di onnipotenza si tratta) del *Tamburlaine The Great I-II* di Marlowe. Il dramma presenta una palese infrazione del realismo, che prelude a una rappresentazione provocatoria basata sulla distruzione o sulla messa in discussione di molti capisaldi (fi-

sico-geografici, epistemologici, religiosi e antropologici e, in senso ancora più stretto, familiari) su cui si regge la società nel delicato passaggio tra passato e presente. Marlowe esprime la consapevolezza della modernità come *divenire-immagine* del mondo, e a quest'immagine – filtrata dalla visione teatrale – attribuisce estrema ambiguità; tutto diventa rappresentabile: la morte, mostrata alle vergini prima di ammazzarle, il potere delle conquiste, l'amore; tutto è spettacolo, godimento, *performance*, nonostante a questo stesso spazio teatrale sia affidata la forza critica di denuncia.

Nel quarto capitolo (*Nel Nuovo Mondo*) sanno presi in esame gli spazi americani così come sono stati rappresentati a un centinaio di anni o poco più dalla conquista di quel territorio, in due drammi di per sé molto diversi: *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* di Lope de Vega e *The Tempest* di Shakespeare. Essi condividono però il problema della trasmissione e della *re-invenzione* di questi spazi e della scrittura/rappresentazione dei loro abitanti dal punto di vista dei conquistatori. Da una parte un personaggio storico (Colombo nell'opera di Lope de Vega) e, dall'altra, gli interpreti fittizi di piccoli giochi di potere e di vaghi desideri economici e di rivalsa sociale (i personaggi del dramma shakespeariano), trovano nel territorio americano, nel suo paesaggio e negli abitanti che lo popolano, la messa in atto dei loro progetti. Entrambi i drammi pongono al vaglio dello spettatore – che a teatro incontra un mondo mai visto, nel quale gli antichi eldoradi della poesia sono sostituiti dalle nuove mitologie di conquista – un messaggio duplice, che interpreta ad un tempo i rapporti tra la propaganda di conquista (l'evangelizzazione e il miraggio di ricchezze) e le sue ragioni umane più nascoste. In *El nuevo mundo* sono celebrati il trionfo di Colombo e il potere della sua immaginazione come motivo di forza della riuscita dell'impresa, ma il dramma lascia trapelare notevoli ambiguità legate al successivo consolidamento del potere (anche religioso) in terra americana, nel rapporto con i nativi tanto vividamente disegnati nelle loro passioni, paure, bellezze. *The Tempest* traccia un'immagine originale e insolita dei nativi, resi con spiriti, streghe e mostri che trasformano lo spazio teatrale nell'utopia più suggestiva e convincente: non tanto quella di Gonzalo che elabora il pensiero platonico attraverso Montaigne, quanto la teatralità stessa come parola, magia, luogo di incanto e di una possibile, seppure effimera, amorosa riconciliazione.

Il quinto capitolo (*In Oriente*) è sviluppato sull'immaginario orientale, che dal punto di vista europeo e occidentale si presenta tra corporeità e repressione. L'analisi prende le mosse ancora da uno scorcio di *El nuevo mundo* di Lope – un brevissimo ritratto dei sovrani arabi nel momento della *Reconquista* e della cacciata da Granada, che finisce per interloquire in ma-

niera interessante con il discorso centrale riferito alla scoperta dell'America e al rapporto tra conquistatori e nativi – per concentrarsi sulla rappresentazione dell'Oriente in senso lato in *Othello*, e più direttamente in *Antony and Cleopatra* di Shakespeare. Anche in questo caso il rovesciamento dei pregiudizi comuni, pur portati a prendere forma e visibilità sulla scena, è affidato alla retorica, al paradosso e all'ossimoro, e infine alla composizione da parte di Iago di quell'immaginario mostruoso che porta alla luce sia il rimosso di Otello (il suo essere moro, ma soprattutto il *non volerlo essere*) sia quello della società che ne è spettatrice e giudice. Cleopatra è sua volta figura duplice, attrice di se stessa e dei ruoli che via via le sono attribuiti quale incarnazione simbolica di un Oriente inteso in senso dicotomico, come miraggio di conquista o terribile conquistatore.

Nel sesto capitolo (*Paesaggi infernali*) la rielaborazione simbolica degli spazi arriva all'Inferno, evocato dai personaggi di Faust e di Mefistofele nel *Doctor Faustus* di Marlowe e da analoghi interpreti (Cipriano e il demone) in *El mágico prodigioso* di Calderón de la Barca. I drammi procedono da una prospettiva religiosa inconciliabile: se il dramma di Calderón è un *auto sacramental*, quindi funzionale al ristabilimento di un dogma, alieno a ogni ortodossia è il testo di Marlowe. Tuttavia l'Inferno è ugualmente presentato come *visione*, doppio inquietante dello spazio terreno, e preludio a uno svelamento di *distopie* che, in quanto tali, si rivelano costruite sui desideri umani, sull'ansia di conoscere e di amare, e sull'idolatria del possesso. Entrambi puntano sulle potenzialità della figura demoniaca, a cui si attribuisce una fondamentale funzione energetica e disvelante. Il demone, infatti, opera per smascherare il punto debole del personaggio desiderante che finisce per trasformare il suo stesso spazio in un luogo di caduta, di abiezione e di morte (nel caso di Faust), oppure di disillusione mortale (l'oggetto d'amore di Cipriano, la vergine Giustina, si presenta a lui velata, per trasformarsi poi in uno scheletro, in un'immagine vuota).

Ho infine riservato alcune brevi conclusioni alla ripresa di questo immaginario nelle sue diverse corrispondenze, lasciando aperte, per i *mondi nuovi* che il teatro mette in scena, alcune domande intorno alle quali letteratura e modernità si ritrovano tuttora a interloquire.



## 1.

## GEOGRAFIE TEATRALI

*La maturazione della cultura rinascimentale: una nuova rappresentazione del mondo*

*Il teatro e l'allegoria*

Tra Cinquecento e Seicento, l'arte figurativa tende a privilegiare la forma allegorica per rappresentare gli spazi geografici sconosciuti o appena scoperti, il globo terrestre e le sue mappe simbolicamente poste nelle mani dei conquistatori. Nel *Ritratto di Elisabetta I d'Inghilterra* (1592 circa) di Marcus Gheeraerts il Giovane (fig.1), ad esempio, la sovrana compare eretta su una rappresentazione cartografica dei suoi territori, con un pendente a forma di globo all'orecchio e un globo cruciato nel palmo. Così nel grande affresco di Andrea Pozzo, in Sant'Ignazio a Roma, l'*Allegoria dell'opera missionaria dei Gesuiti* (1691-1694), l'America indossa un copricapo indio e cavalca un felino, uno strano ibrido tra una tigre e un puma (fig. 3). Essa "guarda verso lo spettatore, quasi fosse, come l'Africa, indegna di volgere lo sguardo verso l'alto, mentre Europa e Asia si rivolgono verso le figure sacre e sono raggianti perché grate all'opera di conversione che le ha liberate dalle tenebre dell'idolatria"<sup>1</sup>. L'America come figura femminile,

1 F. Pellegrino, *Geografia e viaggi immaginari (I Dizionari dell'Arte)*, Milano, Electa, 2006, pp. 58-59. Per una più ampia prospettiva sui viaggi e sulle scoperte della prima età moderna, si vedano, tra i più recenti: M. B. Campbell, *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988; J. Lamb – V. Smith – N. Thomas (eds.), *Exploration & Exchange. A South Sea Anthology, 1680-1900*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000; A. Hadfield (ed.), *Amazons, Savages & Machiavels. Travel & Colonial Writing in English, 1550-1630*, Oxford, Oxford University Press, 2001-2006; I. Kamps – J. G. Singh, *Travel Knowledge. European "Discoveries" in the Early Modern Period*, London, Palgrave, 2001; J. Lamb – V. Smith – N. Thomas (eds.), *Exploration & Exchange. A South Sea Anthology, 1680-1900*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000.

nell'atto di cavalcare un animale esotico, costituisce in generale un'immagine topica, come la vediamo effigiata nel dipinto di Maarten de Vos (*Allegoria dell'America*, 1594, fig. 2).

Analogamente la parola teatrale mette in scena i nuovi spazi svelati ai viaggi, alle rotte dei mercati e delle conquiste, e dà così forma a un altrove fino ad allora sconosciuto, favolistico o mitico, con un'ingente risposta emozionale in un pubblico ancora poco mobile, e con un'altrettanto notevole risonanza delle questioni portate sulla scena<sup>2</sup>. Inoltre, associando ormai indissolubilmente parola e azione, è come se il teatro moderno conferisse un nuovo movimento a queste rappresentazioni allegoriche, dando loro spessore e un significato più dinamico e problematico. “La storia emigra sulla scena”, mentre “il movimento nel tempo viene catturato e analizzato in un'immagine spaziale”<sup>3</sup>. Così per Walter Benjamin, che prende in esame il passaggio dalla tragedia classica al dramma moderno, al *Trauerspiel* tedesco ma anche al teatro elisabettiano e calderoniano, individuando in essi il passaggio da un orizzonte mitico a uno storico. L'allegoria diventa un modo per sintetizzare spazio e tempo in forma simbolica. Essa, allontanandosi dalla funzione medievale di interpretazione religiosa dei testi classici – e anche dalla referenzialità univoca (o quasi) delle varie psicomachie drammatiche del primo umanesimo<sup>4</sup> – segna questo ingresso della temporalità (e dell'alterità, in una prospettiva polifonica) nella narrazione e nella rappresentazione drammatica, dove si accentua il significato della convivenza di perdita e di lutto, ma anche la funzione dell'ironia all'interno di un gioco luttuoso dove anche il personaggio diventa contemporaneamente (o grazie ai travestimenti) se stesso e un altro. La storia e la società entrano nello spazio letterario in forma frantumata, rovinosa, polisemica, esito di un'inevitabile visione imperfetta, di quell'accecamen-

2 Per una analisi storico-giuridica dell'immaginario europeo nella conquista e nella conoscenza dell'America, si veda il saggio: A. A. Cassi, *Ultramar. L'invenzione europea del Nuovo Mondo*, Bari-Roma, Laterza, 2007.

3 W. Benjamin, *Dramma e tragedia (I)*, in *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 114-133, pp. 32-75, p. 67 [ed. orig. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974].

4 Cfr. P. Boitani, *Tradizione classica e tradizione cristiana*, in *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 21-44.

ambigua, ironica, a significare qualcosa di diverso da ciò che rappresenta (*Poetica*, 57a-58b)<sup>5</sup>.

*Scrivere l'altro: immagini, riproduzione, circolazione*

Nello specifico, è nelle descrizioni di un Mediterraneo che cambia fisionomia (nella focalizzazione sul personaggio degli ebrei in Marlowe e Shakespeare, ad esempio) o dell'incontro con l'altro che la letteratura si confronta con la moderne modalità economiche e politiche di scelta, ma anche di appropriazione e di divulgazione dell'immaginario incontrato<sup>6</sup>, in relazione alla pervasività simbolica già tipica del primo capitalismo, alla sua tendenza a estendersi anche al di là dei limiti precedentemente attribuiti alla sfera commerciale<sup>7</sup>.

Nelle raffigurazioni per l'*Americae decima pars* di Jean-Théodore de Bry (fig. 4), ad esempio, è rappresentato *L'esploratore (Vespucci) davanti all'Indiana che si chiama America*, una figura femminile che si offre al conquistatore:

- 5 P. de Man, *Allegoria e simbolo*, in *La retorica della temporalità*, in *Cecità e visione/Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975, pp. 237-293 [*Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Critics*, London, 1971]; *Allegorie della Lettura*, Einaudi, Torino, 1997 [ed. orig. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseeau, Nietzsche, Rilke and Proust*, London, 1979].
- 6 Sull'uso commerciale e propagandistico delle immagini, si veda il saggio D. Romano, *Immagine: marketing e comunicazione*, Bologna, il Mulino, 1988.
- 7 "Il capitale [...] era in prima istanza economico – una quantità di denaro o di beni disponibili da investire per produrre profitto e reddito: capitale nel senso convenzionale della parola. Ma essi [*scil.* nella prima età moderna] possedevano capitale anche in due sensi ulteriori: primo, il "capitale culturale" delle abilità acquisite, conoscenza e competenza; secondo, il "capitale sociale", sulla connessione di reti di associazione, obbligazioni e supporto. Entrambi potevano potenzialmente essere trasformati in capitale economico" (K. Wrightson, *Earthly Necessities: Economic Lives in Early Modern Britain*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 290). Cfr. P. Bourdieu, *Les trois états du capital culturel*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 30 (1979), pp. 3-6; J. Guillory, *A New Subject for Criticism*, in H. S. Turner (ed.), *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, New York and London, Routledge, 2002, pp. 223-230. Si vedano anche: M. Woodmansee and M. Osteen (eds.), *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*, London, Routledge, 1999; D. N. McCloskey, *La retorica in economia. Scienza e letteratura nel discorso economico*, Torino, Einaudi, 1988, in part. il cap. V, *Figure retoriche in economia*, pp. 138-174 [ed. orig. *The Rhetoric of Economics*, The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 1985].

Amerigo Vespucci lo Scopritore arriva dal mare, in piedi, vestito, corazzato, crociato; porta le armi europee del senso e ha dietro di sé i vascelli che riporteranno verso l'Occidente i tesori di un paradiso. Di fronte, l'indiana *America*: donna stesa, nuda, presenza innominata della differenza, corpo che si risveglia in uno spazio di vegetazioni e di animali esotici. [...] Dopo un attimo di stupore su questa soglia segnata da un colonnato d'alberi, il conquistatore si appressa a scrivere il corpo e a *tracciarvi* la propria storia<sup>8</sup>.

Nel leggere questa allegoria, Michel de Certeau vi individua la "scrittura conquistatrice" che incontra una pagina bianca dove incidere il proprio senso. Essa dà forma all'altrove, fonde meraviglia e violenza e, al tempo stesso, "trasforma lo spazio dell'altro in un campo di espansione per un sistema di produzione"<sup>9</sup>. L'attenzione dell'antropologo si concentra anche sul quadro di Joseph-François Lafiteau, *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* dove un uomo e una donna, che rappresentano rispettivamente il Tempo armato di falce e la Scrittura, sono incoricati da reliquie, tracce di antichità classiche e curiosità americane, sullo sfondo di un quadro che rappresenta l'Eden o l'età dell'oro (fig. 5). L'idea è simile alla precedente: la colonizzazione di uno spazio vergine e incontaminato (almeno dal punto di vista occidentale), meraviglioso come un Eden, comporta l'uscita dal mito e il precipitare nella Storia, lo rende soggetto al potere duplice della scrittura che ricostruisce queste stesse reliquie, dà loro un senso pur mantenendo viva la loro forza mitica ed esercitando una funzione di diffusione e di propaganda sull'immaginario incontrato.

La scoperta dell'America porta con sé un nuovo modo di scrivere l'alterità e, insieme, di definire l'identità europea<sup>10</sup>. Si compilano mappe e carte geografiche, si scrivono testi documentari, resoconti di viaggio, lettere, diari, in cui le meraviglie fino ad allora mitiche e favolistiche si traducono in realtà da descrivere minuziosamente<sup>11</sup>. In questa scrittura convergono finalità diverse e spesso contrastanti, dove lo scopo apparente del resoconto scientifico e geografico (il piacere della scoperta e della conoscenza, l'amore che ne

8 M. de Certeau, *La scrittura della storia*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977, pp. XV-XVI [ed. orig. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975]. Queste citazioni sono riportate anche nel saggio *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti e U. Fabietti, Milano, Cortina, 2005.

9 Ibidem.

10 La scoperta dell'America "annuncia e fonda la nostra attuale identità" (T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984-1992, p. 7 [ed. orig. *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, 1982]).

11 Cfr. F. Marengo, introduzione a *Nuovo Mondo. Gli inglesi. 1496-1640*, Torino, Einaudi, 1990, pp. IX-XXIX.

deriva, il rispetto per l'altro che si manifesta all'interesse del conquistatore) spesso nasconde una ragione meno evidente ma più concreta, rappresentata da quegli interessi economici e commerciali e da quelle ragioni propagandistiche spesso oscurati dalla più nobile finalità dell'evangelizzazione e della conversione degli indigeni alle religioni europee. Di conseguenza, è proprio dopo la scoperta dell'America che si manifesta la tendenza della società – impegnata in quest'opera di espansione e di propaganda rivolta a ottenere sovvenzioni e investimenti da parte delle monarchie e dei governi – alla *conquista del mondo risolto in immagini*<sup>12</sup>. Stephen Greenblatt, nel già citato saggio *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, osserva che il rapporto tra mimesi e capitalismo si fa più stretto in relazione alla volontà e alla capacità di “attraversare distanze immense e, nella ricerca del profitto, di incontrare e rappresentare oggetti umani e naturali sostanzialmente estranei”<sup>13</sup>. Ed è con l'affermazione del capitalismo che la proliferazione e la circolazione delle rappresentazioni (e degli strumenti per la generazione e la trasmissione delle stesse) raggiungono “una dimensione spettacolare cui è praticamente impossibile sfuggire”<sup>14</sup>.

Non bisogna dimenticare che il potere propagandistico delle immagini si manifesta e si intensifica ogni qual volta il centro che le produce vuole stabilire un effetto diretto sull'osservatore. “Perché *una logica di dominio è sempre dipendente da una logica di simboli*”, scrive Debray<sup>15</sup>. Pensiamo soltanto alla Grecia periclea o alla Roma di Augusto (senza nulla togliere alla bellezza e al fascino della loro produzione artistica), prima ancora di arrivare all'età moderna e al colonialismo. “Il potere delle immagini si concretizza secondo uno schema circolare: anche i potenti finiscono per soggiacere alle suggestioni dei propri simboli”, osserva Paul Zanker nell'*Introduzione* al saggio *Augusto. Il potere delle immagini*. “Sono i loro stessi slogan, e naturalmente quelli degli avversari, a condizionare in modo decisivo le loro identità e il loro ruolo. Quanto ai destinatari, le immagini non si riducono affatto a semplici portatori di un messaggio politico: anche

---

12 M. de Certeau, *La scrittura della storia*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977, pp. XV-XVI [ed. orig. *L'écriture de l'histoire*, Paris, 1975]. Questa citazione è riportata nel saggio *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti e U. Fabietti, Milano, Cortina, 2005, p. 63.

13 S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 28-29 [ed. orig. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, 1991].

14 Ibidem.

15 R. Debray, *Dallo Stato scritto allo Stato schermo*, in *Lo Stato seduttore*, Roma, Editori riuniti, 1997 pp.54-87, p. 56 [ed. orig. *L'état séducteur*, Paris, 1993].

in questo caso [...] esse vengono via via interiorizzate e usate come espressione di virtù e valori personali”<sup>16</sup>.

A maggior ragione doveva essere curata “con spettacolari coreografie” la *toma de posesión* con cui gli spagnoli del Cinquecento occuparono i territori americani<sup>17</sup>. Un analogo potere di trasferimento dell’ideologia di potere occidentale nei territori conquistati può riferirsi alle immagini che riportano le esperienze dei viaggi di conquista compiuti nei territori orientali, dove esercitano un forte potere di suggestione sia i miti più antichi sulle meraviglie artistiche e sui prodigi naturali (dalle *Storie* di Erodoto alla *Naturalis Historia* di Plinio), sia i resoconti diretti di viaggio, dal *Milione* di Marco Polo ai *Travels* di John Mandeville. Si allestisce così quel “palcoscenico” che Edward Said definisce come un’“entità atta a raffigurare l’infinito in forma finita”, dove le figure mitologiche finiscono per comporre, tratteggiate dal punto di vista occidentale ed europeo, un insieme complessivamente stereotipato: “la Sfinge, Cleopatra, l’Eden, Troia, Sodoma e Gomorra, Astarte, Iside e Osiride, Saba, Babilonia, i Geni, i Magi, Ninive, il prete Gianni, Maometto e altri ancora; luoghi, in certi casi soltanto nomi, metà immaginari, metà conosciuti; mostri, diavoli, eopi; terrori, piaceri, desideri”<sup>18</sup>. Un panorama seducente e magico che si presta ad affascinare al punto da trasformarsi in moda, in fenomeni di costume e di consumo, e che – al tempo stesso – convive con la più radicale differenza religiosa, con lo spavento dell’islam, “il simbolo del terrore, della devastazione, dell’invasione da parte di un nemico barbaro e crudele, con cui non si può venire a patti”<sup>19</sup>.

È pur vero che, ormai da molti anni, studiosi di letteratura coloniale e post-coloniale hanno obiettato a quest’idea eccessivamente rigida della scrittura occidentale dell’alterità, presentata nel saggio di Said, con l’invito a non considerare come statico e monolitico il ruolo dei conquistatori nel definire questo immaginario ma, piuttosto, a prestare maggiore attenzione all’interazione reciproca dei due sguardi, nella prospettiva che sia il viaggiatore, l’europeo, a cambiare la propria identità e diventare *altro*<sup>20</sup>.

16 P. Zanker, *Introduzione a Augusto. Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-6, p. 6 [ed. orig. *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 1987].

17 A. A. Cassi, *I nuovi mari*, in *Ultramar. L’invenzione europea del Nuovo Mondo*, pp. 28-52, pp. 28-29.

18 E. Said, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli, 1999-2006 [ed. orig. *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978-1995], soprattutto il paragrafo *Una geografia immaginaria e le sue rappresentazioni: orientalizzare l’Oriente*, pp. 56-77, cit. p. 69.

19 Ivi, p. 66.

20 Cfr. J. G. Carrier (ed.), *Occidentalism: Images of the West*, Oxford, Clarendon Press, 1995; H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994;

È proprio questa l'operazione compiuta dai nostri testi: il tentativo del teatro di riportare il corpo a una immagine di pienezza si oppone alla tendenza alla commercializzazione di immagini scorporate, che rappresentano *in extremis* una sorta di vera e propria oscenità pornografica, di involucri da desiderare senza poterli amare. Il teatro inglese elisabettiano e quello spagnolo del *Siglo de Oro*, in particolare, prevedono un decentramento dell'immaginario che rimette in gioco non solo l'idea di alterità, ma anche le tecniche teatrali per rappresentarla, nonché la funzione della figuralità e del metateatro che trasferiscono tale incontro da un ambito geografico a uno simbolico e critico. Le forme figurali e allegoriche contribuiscono ad aprire scorci metateatrali che 'bucano' letteralmente lo schermo della rappresentazione e distinguono l'immaginario teatrale sia dalla propaganda ufficiale che accompagnava la diffusione e la circolazione delle immagini provenienti dagli spazi conquistati facendone uno strumento di potere, sia da qualsiasi forma di spettacolarità acritica o fine a se stessa (quella delle esecuzioni pubbliche, ad esempio, di cui parla Montaigne nel saggio *Des cannibales*). Al teatro spagnolo, già nella critica del Settecento e Ottocento, si rimprovera la mancanza di verisimiglianza e la "corruzione" del teatro antico – riconoscendo, però, in essa anche la sua grandezza e originalità<sup>21</sup>. La funzione del disinganno diventa così implicitamente riflessione metateatrale, la quale a sua volta rappresenta uno stimolo critico a prendere le distanze da una qualsiasi, indistinta *dimensione spettacolare* delle immagini, filtrate dallo sguardo dei conquistatori e spesso trasmessa come "fantasmagoria della merce", per usare un'espressione usata da Adorno nel *Wagner*, già feticcio economico senza più corpo né sostanza<sup>22</sup>.

---

S. Manzurul Islam, *The Ethics of Travel: from Marco Polo to Kafka*, Manchester, Manchester University Press, 1996; M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992; G. Spivak, 'Subaltern Studies: Deconstructing History', in *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London, Routledge, 1988, pp. 197-221.

- 21 Tra le prime critiche, si veda già il saggio di Nicolás Fernández de Moratín: N. Fernández de Moratín, *Desengaños al teatro español*, Madrid, 1762; e inoltre, G. H. Lewes, *Spanish Drama: Lope de Vega and Calderón de la Barca*, London, Knight, 1846. Più in generale, cfr. H. Weisinger, *Theatrum Mundi: Delusion as Reality*, in *The Agony and the Triumph. Papers in the Use and Abuse of Myth*, East Lansing, Michigan State University Press, 1964, pp. 67-68.
- 22 L. Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963; R. Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, PA. Bucknell University Press, 1986. Per il teatro spagnolo, terrò conto di: A. Trueblood, *Role-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega*, in «Hispanic Review», 32 (1964), pp. 305-318; B. Wardropper, *La imaginación en el metateatro calderoniano*, in C. Magis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*,

Una tale coscienza critica del teatro, che così sottilmente distingue tra le diverse immagini e le forme di rappresentazione che esso stesso contiene, diventava allora uno dei mezzi più consapevoli ed efficaci per respingere le accuse rivolte soprattutto dalle fazioni religiose più estreme, come quella forma di iconoclastica esercitata dai puritani in Inghilterra<sup>23</sup>, oppure per elaborare e discutere forme teologiche dogmatiche, rivendicando una responsabilità estetica dell'opera, da parte di un genere ortodosso come il dramma religioso o *auto sacramental* spagnolo. Questo valore critico incide anche sulla ricezione contemporanea, i cui canoni estetici risentono diffusamente di un mondo *bombardato* di immagini indistinguibili ormai le une dalle altre. Come scrive Calvino sulla televisione (genere nazional-popolare, come il teatro inglese e spagnolo del Cinque e Seicento, ma certo non altrettanto critico e autocritico):

Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non sapere più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad avere rilievo<sup>24</sup>.

Il teatro, invece, produce proprio questo *rilievo*.

---

México, Colegio de México, 1970, pp. 923-30; A. Cascardi, *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

- 23 Si vedano i saggi: M. E. Henley – W. Speed – R. G. Siemens, *Wrestling with God. Literature-Theology in the English Renaissance*, Vancouver, Henley, 2001; M. O'Connell, *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early Modern England*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000; C. E. Rice, *Ungodly Delights. Puritan Opposition to the Theatre (1576-1633)*, Alessandria, Dell'Orso, 1998; R. Weiman, *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996; P. W. Sims, *Britain and Early Christian Europe. Studies in Early Medieval History and Culture*, Norfolk, Galliard Ltd., 1995; J. E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London, Routledge, 1994; A. Sinfield, *Literature in Protestant England, 1560-1660*, London, Croom Helm, 1983; J. A. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley-London, University of California Press, 1981; F. Jameson, *Religion and Ideology*, in Francis Barker et al. (eds.), *Literature and Power in the Seventeenth Century*, Brighton, University of Essex, 1981, pp. 315-36.

- 24 I. Calvino, *Visibilità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, p. 103. Un principio ribadito anche da Roberto Escobar che, alla presentazione della stagione teatrale 2007-2008 del Teatro Stabile di Torino, ha scritto una nota in cui raccomandava questi spettacoli soprattutto ai giovani, che risentono particolarmente di “un mondo bombardato di immagini”.



*L'economia entra in scena**Mercantilismo e teorie economiche moderne*

Scegliere oppure eludere la necessità della scelta? Il testo di Giorgio Ruffolo *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal Paradiso terrestre all'inferno della finanza*, si apre con l'assioma della scelta nella logica economica:

L'economia non insegna a produrre. Quello è il compito della tecnica.

L'economia insegna a scegliere. Scegliere quali cose produrre e quali metodi della produzione utilizzare.

Produrre cose *utili*. Utili, per l'economista, significa solo che sono richieste da qualcuno, per qualunque ragione. Qualcuno che è disposto a pagare qualcosa per averle. Si chiamano *beni*. Anche quando, moralmente parlando, sono mali. Perciò l'economista è un tipo un po' cinico. Lui si definirebbe: un realista<sup>25</sup>.

Nell'età moderna, la circolazione delle dottrine del mercantilismo e il primo sviluppo del liberalismo in Inghilterra ma, soprattutto, la Riforma protestante (in cui Max Weber individua un fattore decisivo dell'avvento del modo capitalistico di produzione<sup>26</sup>) e il colonialismo pongono al centro della società l'economia come "scienza delle decisioni", i cui modelli matematici e le cui strategie diventano indispensabili al potere politico, al benessere sociale e all'espansione territoriale degli Stati moderni. Per Lionel Robbins, nel *Saggio sulla natura e il significato della scelta economica*, l'economia "è una scienza che studia il comportamento umano come una relazione tra scopi, classificabili in ordine di importanza e mezzi sociali applicabili a usi alternativi"<sup>27</sup>. Anche la scelta razionale è strumentale: ciò

25 G. Ruffolo, *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal Paradiso terrestre all'inferno della finanza*, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.

26 M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano, BUR, 1991-2006 [ed. orig. *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Tübingen, 1905]. Cfr. H. Denis, *Mercantilismo e utopismo nel Rinascimento*, in *Storia del pensiero economico*, 2 voll., I vol., Milano, Mondadori, 1968-1977, pp. 107-158 [ed. orig. *Histoire de la pensée économique*, Paris, PUF, 1974]. Sulle origini del liberalismo, si veda invece: A. Patterson, *Early Modern Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

27 T. Cozzi – S. Zamagni, *L'economia politica* in *Manuale di economia politica*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 21-56, p. 23. Cfr. P. E. Earl – S. Frowen (ed. by), *Economics as an Art of Thought. Essays in memory of G. L. S. Shackle*, London and New York, Routledge, 2000.

che la guida è il risultato dell'azione<sup>28</sup>. A sua volta, il comportamento economico diventa causa ed effetto di una serie di trasformazioni e di problemi legati all'identità, come ha messo in evidenza Amartya Sen: la possibilità di ampliare o di restringere gli spazi di libertà delle persone, l'etica della finanza, il ruolo dei valori e delle matrici culturali nel successo economico (e viceversa)<sup>29</sup>.

Razionalità strumentale, estensione del concetto simbolico di capitale, netta divisione tra *civilizzati* e *selvaggi* nella gestione delle imprese coloniali, guadagno e (soprattutto) accumulo di denaro: in questi termini la mentalità economica della prima età moderna diventa estremamente pervasiva nella società e nei suoi valori, tanto più perché sostenuta da principi religiosi e dalle teorie di economia politica. Calvinisti come Theodore Beza e William Perkins, puritani come Richard Baxter mettono in evidenza lo sviluppo di questo rapporto tra grazia divina e guadagno, o "*profitto economico privato*". Di Baxter, Weber cita le direttive poste nella *Christian Directory*:

se Dio vi indica una via dove voi, senza pregiudizio per la vostra anima o per altri, secondo la legge, potete *guadagnare di più* che seguendo un'altra strada, e se voi la rifiutate e seguite il cammino che apporta un guadagno minore, allora voi *contrastate uno degli scopi della vostra chiamata* ("calling"), voi rifiutate di essere amministratori ("stewards") di Dio e di ricevere i suoi doni per poterli usare per lui, se li dovesse chiedere. Certamente non per scopi della concupiscenza e del peccato, bensì per Dio, voi avete il diritto di lavorare al fine di essere ricchi<sup>30</sup>.

La razionalità dev'essere orientata alla scelta, e questa al guadagno. Non stupisce, perciò, che tra Cinque e Seicento il dialogo platonico e la filosofia morale per la prima volta siano impiegati in trattati anche di natura eminentemente economica, in *specula principum* dove il ruolo del filosofo consigliere del sovrano si esprime nel suggerire ai governanti come accumulare e conservare nella maniera più proficua il denaro nelle casse dello stato.

In Europa, le strategie economiche di profitto vengono elaborate nelle dottrine mercantiliste, nei testi di John Hales (*A Discourse of the Common*

28 T. Cozzi – S. Zamagni, *L'economia politica*, pp. 22-23.

29 Ad esempio: A. K. Sen, *La ragione prima dell'identità*, in *La ricchezza della ragione. Denaro, valori, identità* (1999), Bologna, il Mulino, 2007, pp. 3-30. Il problema è stato poi ampiamente trattato da Adam Smith. Si veda il saggio: S. J. Pack, *Capitalism as a Moral System. Adam Smith's Critique of the Free Market Economy*, Aldershot, Edward Elgar, 1991.

30 La citazione è in M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, pp. 221-222.

*Weal of this Realm of England*, 1548-49), Edward Misselden (*The Circle of Commerce: or the Balance of Trade, in Defence of Free Trade*, London, 1623) e Thomas Mun (*A Discourse of Trade From England unto the East-Indies*, London, 1621; *England's Treasure by Forraign Trade, Or the Balance of our Forraign Trade is the Rule of our Treasure*, London, 1664) in Inghilterra, di Antoine de Montchrestien in Francia (*Traicté de l'economie politique*, 1615), e di Botero in Italia (*Breve trattato delle cause che possono fare abbondare li regni d'oro e d'argento dove non sono miniere*). In Spagna, un analogo sviluppo del pensiero economico associato alla figura del filosofo consigliere del re si esprime nella corrente dell'*arbitrismo*, ampiamente trattato nelle pagine critiche di Margarita Cuartas Rivero<sup>31</sup>. Nel XVI secolo, il termine indica la procedura con cui Carlo V e Filippo II cominciano a fare uso del denaro pubblico per arricchire le casse reali senza tenere conto dell'approvazione delle Corti. Esso viene poi impiegato per indicare quei trattati e memoriali – come lo scritto di Luís Ortiz, *Memorial al Rey para que no salgan dineros de estos reinos de España* (1558) – che, sul genere delle teorie del contemporaneo mercantilismo europeo, indicano come incrementare e non disperdere l'afflusso di denaro, soprattutto quello proveniente dalle colonie. Ridicolizzati in pagine satiriche di Cervantes e Quevedo<sup>32</sup>, gli *arbitristi* risiedono a corte, con il pretesto di insegnare ai sovrani a gestire meglio il loro denaro, ma in realtà per preservare i propri interessi privati ed economici.

Si tratta di posizioni di scarso valore letterario e fundamentalmente ipocrite (nonché, spesso, fallimentari), data l'incoerenza nel dare un *habitus* morale e, spesso, anche religioso, a precetti di natura economica e finanziaria, ma importanti per la loro risonanza sociale. Sul modello (soltanto) formale di Platone e di Thomas More, ad esempio, i tre dialoghi di John Hales – che si svolgono tra un Cavaliere, un Mercante, un Dottore, un Artigiano e un Contadino<sup>33</sup> – compongono un vero e proprio simposio economico, in cui la filosofia morale è orientata a tirar fuori la verità ("boltinge

31 M. Cuartas Riveiro, *Arbitrista del siglio XVI. Catálogo de escritos y memoriales existentes en el Archivo General de Simancas*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1981.

32 Per la sua risonanza nella letteratura spagnola, cfr. J. Vilar, *Literatura y economía. La figura satirica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente, 1973; R. Llopis-Fuentes, *El personaje del arbitrista según Cervantes y Quevedo*, in «Cincinnati Romance Review», 10 (1991), pp. 111-122; L. Perdices de Blas y John Reeder, *Arbitrismo y economía en al Quijote (1605-1615)*, in «CLM. Economía», 5 (2004), pp. 121-160.

33 J. Hales, *A Discourse of the Common Weal of this Realm of England* (first printed 1581), ed. by E. Lamond, Cambridge, Cambridge University Press, 1893.

oute of the truthe”)<sup>34</sup> nella discussione delle principali problematiche del tempo: come colmare la mancanza e la povertà in vari settori della vita; le *enclosures* e le proprietà; l’educazione migliore (come governare e a governarsi “honestly and profitably”<sup>35</sup>); il commercio e il tesoro dello Stato. L’autore, che fu membro del Parlamento, sostiene che il guadagno debba essere posto nell’interesse comune: ciò che, insomma, reca profitto a uno, potrà essere lucroso anche per il suo vicino e, di conseguenza, per tutti<sup>36</sup>. È il presupposto teorico più elementare di quella “teoria finanziaria dei giochi” che prende in considerazione il problema dell’interazione strategica tra due giocatori per il guadagno di ciascuno o di entrambi (con tutte le risonanze sociologiche e comportamentali, particolarmente attuali oggi, di questo modo di gestire le scelte)<sup>37</sup>. Alla fine del Terzo Dialogo, infatti, il Dottore specifica come gli equilibri di potere, nei rapporti con gli altri Stati, si definiscano in termini prevalentemente economici:

so yf we alone should caste awaye oure gold and siluer, because of the harme that comes, not of them but of evell vsinge, and other countries should retayne them still, we should weaken oure selues and strengthen them muche.

[Se noi gettassimo via il nostro oro e il nostro argento per il male che ne deriva, e non per la loro natura, ma per l’uso diabolico che se ne può fare, e altri Paesi li conservassero, non faremmo che indebolirci e aumentare di molto, così, la potenza di altri]<sup>38</sup>.

Nel trattare di come lo Stato possa arricchirsi, inoltre, si fa spesso riferimento alle imprese coloniali e all’impiego delle risorse d’oro e argento dei Nuovi Mondi, dell’America in particolare<sup>39</sup>. In generale, il rapporto

---

34 *The Preface*, Ivi, p. 12.

35 [con onestà e profitto], *The First Dialogue*, f. 14, l. 6, p. 28.

36 Cit. da H. Denis, *Mercantilismo e utopismo nel Rinascimento*, in *Storia del pensiero economico*, p. 120.

37 In economia, la teoria dei giochi si compone di modelli logico-matematici che analizzano situazioni in cui le decisioni dei soggetti sono interdipendenti. Si parla di giochi a informazione completa quando tutte le informazioni sono note ai giocatori, a informazione incompleta in caso contrario (T. Cozzi – S. Zamagni, *Mercati con potere sui prezzi*, in *Manuale di economia politica*, pp. 293-331, in part. pp. 306-310). Per il periodo in questione, cfr. D. Albanese, *Mathematics as a Social Formation. Mapping the Early Modern Universal*, in H. S. Turner (ed.), *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, pp. 255-273.

38 Ivi, p. 122.

39 Ivi, p. 33.

con gli stranieri viene preso in considerazione all'interno dei problemi di importazione e di esportazione delle merci e nel rispetto della positività di tale bilancio. La questione è al centro dei due trattati di Mun, direttore della East India Company dal 1615, e nell'opera di Montchrestien. A differenza di quest'ultimo e di Hales, l'impostazione dei volumi di Mun è chiara fin dall'inizio. Nella prefazione all'*England's Treasure* – dedicato a Thomas, conte di South-Hampton – egli dichiara che parlerà di soldi, perché essi servono alla felicità e al benessere dello Stato: “*So am I now to speak of Money, which doth indifferently serve to both those happy ends*”, e cioè preservare e ingrandire il Commonwealth<sup>40</sup>.

Ancora nettamente diviso tra *civilizzati* e *selvaggi* (per poterne meglio fruire) è il mondo che prende in considerazione Antoine de Montchrestien nel poco fortunato *Traicté de l'æconomie politique* (dopo la sua pubblicazione l'autore si dedicherà al commercio clandestino!) – *speculum principis* dedicato al giovane Luigi XIII che rivela, “ben prima di Max Weber, il legame tra calvinismo e capitalismo”<sup>41</sup>. Di conseguenza, egli considera naturale che gli indigeni diventino schiavi. Inoltre, ritiene dovere degli europei evangelizzarli e servirsene come oggetto di relazioni commerciali. Ed è un motivo, questo, che incide notevolmente nell'immaginario letterario dell'epoca, ad esempio in *El nuevo mundo* di Lope de Vega. Antoine de Montchrestien confonde spesso tra favore divino e guadagno e, addirittura, tra virtù teologali e comportamento politico ed economico. Nel capitolo intitolato *De la navigation*, ad esempio, la necessità che la Francia si rafforzi attraverso il commercio è sostenuta dalle vicende dei grandi popoli antichi conquistatori e da metafore bibliche. Così l'ambizione di Alessandro Magno si giustifica a patto che con essa si avveri la profezia secondo la quale la parola di Dio deve espandersi su tutta la terra, come la voce nella vigna, l'acqua di una fonte<sup>42</sup>. Di qui una serie di ipocrisie e di mistificazioni, come la necessità di conquistare i “barbari” che “ci tendono le braccia” per dare loro la “salvezza”:

Pour aller faire connoistre le nom de Dieu, nostre Créature, à tant de peuples barbares, privez de toute civilté, qui nous appellent, qui nous tendent les bras,

40 T. Mun, *England's Treasure by Forraign Trade, Or the Ballance of our Forraign Trade is the Rule of our Treasure*, London, 1664, repr. Oxford, Blackwell, 1928, p. xiii.

41 F. Billacois, *Introduction* a A. de Montchrestien, *Traicté de l'æconomie politique*, Genève, Droz, 1999, pp. 7-33, p. 7.

42 A. de Montchrestien, *De la navigation*, in *Traicté de Traicté de l'æconomie politique*, pp. 141-212, pp. 194-195.

qui sont prests de s'assujettir à nous. Afin que par saints enseignements, et par bons exemples, nous les mettions en la voye de salut<sup>43</sup>.

[Per andare a fare conoscere il nome di Dio, nostro Creatore, a così tanti popoli barbari, privi di ogni cultura, che ci chiamano, che ci tendono le braccia, e sono ansiosi di assoggettarsi a noi; affinché con sacrosanti insegnamenti, e con i buoni esempi, noi li mettiamo sulla via della salvezza]

Non c'è da dubitare, a suo dire, che “un lavoro così santo e glorioso” porti i suoi frutti, la ricompensa divina in forma di ricchezza sicura!

Mais, comme Dieu luy-mesme promet à ceux qui cherchent son Royaume d'y adjouter, par dessus, le comble de tout bien, il ne faut point douter, qu'outre la bénédiction de Dieu qui viendrait à ce grande y puissant Estat pour des enterprises si pies, si justes, et si charitable [...] il s'ouvriroit par ce moyen, tant icy que là, de grande set inépuisable sources de richesse<sup>44</sup>.

[Ma come Dio stesso promette a coloro che cercano di raggiungere il suo Regno, di raggiungere, in questo modo, il culmine di ogni bene, non bisogna affatto dubitare che oltre alla benedizione divina che toccherà a questo Stato così grande e potente per imprese così religiose, così giuste e così caritatevoli (...), si schiuderanno, sia qui sia là, fonti inesauribili di ricchezza]

Nell'Europa di Cinquecento e Seicento, quindi, il capitalismo e l'imperialismo ricevono una spinta decisiva, seppure diversa e contraddittoria, dai loro legami con il pensiero religioso e teologico: da una parte i puritani liberano “l'attività lucrativa dalle inibizioni dell'etica tradizionalistica” facendola, anzi, derivare dal favore di Dio, ma oppongono alla liceità di un profitto razionale “il *godimento* spensierato del possesso”, restringendo il consumo, e “specialmente il consumo di lusso”<sup>45</sup>; dall'altra i cattolici mascherano le finalità commerciali delle imprese coloniali con il pretesto dell'evangelizzazione.

In entrambi i casi si impone sopra ogni altro interesse il principio di scelta, la razionalità strumentale, nonché la necessità, da parte di uno Stato, di sollevare barriere e creare distinzioni, di presentare un'identità forte al mondo nel momento stesso in cui l'uomo, che dovrebbe godere dei frutti

43 Ivi, p. 195.

44 Ivi, p. 197.

45 M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, pp. 229-230. “E se ora mettiamo insieme quella restrizione del consumo con questo scatenarsi dell'attività lucrativa, è ovvio il risultato esterno: *formazione di capitale* condizionata da *coazione ascetica al risparmio*” (Ivi, p. 231).

del suo guadagno, diventa paradossalmente soltanto un mezzo per soddisfare il risultato economico<sup>46</sup>. In una logica economica, infatti, è innegabile come “efficienza e bellezza, ricchezza e prestigio sono elementi a volte complementari, a volte alternativi, e fra di essi persone e paesi devono scegliere”<sup>47</sup>. Come osserva Braudel, soprattutto ai fini di un primato, l’importanza della scelta implica anche l’esclusione di “elementi estranei”:

una grande civiltà si riconosce altrettanto dal suo rifiuto di accogliere elementi estranei, dall’opporli con veemenza a certi allineamenti, dalla capacità di compiere una scelta selettiva in ciò che le viene proposto<sup>48</sup>.

### *Letteratura vs economia?*

Il teatro del Cinquecento e Seicento fa reagire con estrema efficacia i due volti *economici* del nuovo mondo, rovesciandone le identità più prevedibili: da una parte partecipa dell’apertura che il commercio e il mercato implicano, in quanto la varietà e la corporeità, il plurilinguismo e la curiosità in essi implicati contribuiscono a rinnovare il suo repertorio tradizionale; dall’altra, mette in discussione la chiusura e la tendenza alla reificazione che una circolazione delle merci sempre più finalizzata al guadagno favorisce, e prende le distanze da una rappresentazione dell’alterità da destinarsi alla propaganda di conquista, a una forzata riduzione all’immaginario dei conquistatori.

Il teatro si apre così alla conoscenza dell’altro senza pregiudizi, né tendenziosità, ma senza mancare di sollevare e discutere paure, angosce, incertezze. È qui che intervengono le favole antiche e la mitologia, capaci di elaborare in forme e in significati nuovi quegli elementi sospetti ed estranei che la nuova geografia, reale e immaginaria, porta alla luce: indigeni e cannibali, mori e zingari, mostri e animali esotici e orientali sui quali ricadono il fascino e il terrore di antichi miti e di misteriose magie (pensiamo soltan-

46 Cfr. C. P. Kindleberger, *I primi del mondo. L’egemonia economica della Venezia dal 400 al Giappone di oggi*, Roma, Donzelli, 1997 [ed. orig. *World Economic Primacy: 1500 to 1990*, Oxford, 1996].

47 C.P. Kindleberger, *I primi del mondo. L’egemonia economica dalla Venezia del Quattrocento al Giappone di oggi*, Roma, Donzelli, p. 18 [ed. orig. *World Economic Primacy: 1500 to 1990*, Oxford, Oxford University Press, 1996]. Cfr. C. S. Smith, *Art, Technology and Science: Notes on their Historical Interaction*, in «Technology and Cultures», 2, 4, pp. 494-549.

48 F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 2 voll., II, p. 808 [ed. orig. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, Paris, 1949].

to alla figura di Medea). Ed è proprio su questo terreno, tra gli altri motivi, che il teatro si attira le censure dei fondamentalisti religiosi e i sospetti dei teorici del mercantilismo, entrambi rigidamente ‘letteralisti’, per così dire, nella loro visione del mondo. I puritani accusano le sue rappresentazioni di empietà e di corruzione, e attribuiscono al suo spazio la causa di contagi e di pestilenze<sup>49</sup>. Si pensi al tendenzioso ‘sillogismo’ di Thomas White, che accosta teatro, malattia e promiscuità: “the cause of plague is sinne... and the cause of sinne are playes: therefore the cause of plagues are plays”<sup>50</sup>. D’altra parte, il teatro viene spesso paragonato agli aspetti meno utili e meno remunerativi del mercato, per il suo disordine e per la presunta inconsistenza dei suoi allettamenti. Nell’ironico pamphlet *The Gull’s Horn-Book* (1609) di Thomas Dekker, ad esempio, leggiamo:

The theatre is your poets’ Royal Exchange, upon which their Muses – that are now turned to merchants – meeting, barter away that light commodity of words for a lighter ware than words – plaudits and the breath of the great beast which, like the threatenings of two cowards, vanish all into the air.

[Il teatro è la Borsa per i vostri poeti, e su di esso le loro Muse – che ora si sono trasformate in mercanti – incontrandosi, barattano quella leggera merce fatta di parole con una mercanzia ancora più leggera delle parole stesse – applausi e il respiro di una grande bestia che, come le minacce di due codardi, dissolve tutto nell’aria]<sup>51</sup>.

Mercanti e teorici del mercantilismo non vogliono riconoscersi nell’orizzonte troppo confuso e multiforme dei teatranti. Riguardo al *Doctor Faustus* di Marlowe, Thomas Mun prova una certa curiosità, ma tiene a precisare: “but we Merchants deal not with such Spirits”<sup>52</sup>.

È però proprio nella costruzione di un immaginario fluido e problematico rispetto a posizioni come queste – nelle rappresentazioni di spazi fa-

49 Cfr. n. 65. E, in particolare, J. G. Harris, *Sick Economies: Drama, Mercantilism, and Disease in Shakespeare’s England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.

50 [la causa della peste è il peccato; e le cause dei peccati sono gli spettacoli teatrali: perciò la causa della peste sono gli spettacoli teatrali] T. White, *A Sermon Preached at Pawles Crosse on Sunday the Thirde of Novembre 1577, In the Time of the Plague*, London, 1578, sig. C8 (J. G. Harris, *Sick Economies*, p. 24).

51 E. D. Pendry ed., *Thomas Dekker*, in *The Stratford-upon-Avon Library*, vol. 4, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1968, p. 98.

52 [ma noi mercanti non abbiamo nulla a che fare con queste idee] T. Mun, *Englands Treasure by Forraign Trade, Or the Balance of our Forraign Trade is the Rule of our Treasure*, London, 1669, sigs. G5v-G6.



miliari come l'Italia e il Mediterraneo, oppure di luoghi appena scoperti come l'America – che il teatro manifesta la propria forza. L'opera di Lope de Vega *El nuevo mundo*, incentrata sulla figura di Cristoforo Colombo, ad esempio, è costruita sull'ambiguo rapporto tra un'apparente accondiscendenza alla logiche prioritarie di potere economiche e religiose (la conquista di oro e l'evangelizzazione) e un'ironia implicita che confonde e fa continuamente vacillare il punto di vista apparente, per instillarvi dubbi e punti di frattura. A una tale dinamica, che costituisce il motivo di maggiore efficacia e di disorientamento del dramma, contribuisce sia il rapporto tra i discorsi ufficiali di Colombo e le altre modalità con cui viene delineato il suo ruolo (le parole dei personaggi che lo circondano, ma anche le tecniche teatrali che danno forma allegorica alla fantasia), sia le rappresentazioni dell'altrove che scambiano il loro punto di vista con quelle dei colonizzatori. Se nella *Mandragola* di Machiavelli tutti i rapporti di forza si ristabiliscono in base a scelte che si soddisfano reciprocamente, e alla fine il nuovo equilibrio paradossale e trasgressivo resta invisibile alla superficie sociale, *The Merchant of Venice* e *Antony and Cleopatra* di Shakespeare possono essere interpretati alla luce di una larvale teoria matematica ed economica dei giochi già in nuce nelle posizioni di Hales, in quanto ogni mossa dei personaggi sembra calcolata e orientata o a vincere la partita a scacchi contro l'altro, oppure a godere di un beneficio comune<sup>53</sup>. In realtà, però, i principi che orienterebbero razionalmente le scelte sono complicati e sconvolti dall'ebbrezza dionisiaca ed erotica che scaturisce dal contesto orientale e che finisce per confondersi con le dinamiche occidentali di conquista.

L'affrancamento da una visione tolemaica del mondo, la necessità di un infrangimento coraggioso di tutti i confini è il principio che ispira questi drammi a partire da Marlowe. Attraverso la magia, il dionisimo, la parola alterata, la fantasia si genera quella confusione che, intaccando il principio di identità, serve a rimettere in discussione l'ordine sociale<sup>54</sup>. Riassorbita all'interno dello spazio teatrale, veicolata attraverso *fabulae* e allegorie, la confusione trova un nuovo ordine e un nuovo linguaggio laddove aveva perduto i propri punti di riferimento. Il teatro viene infatti ad essere – per Calderón e Lope come

53 Cfr. L. Woodbridge, "He beats thee 'gainst the odds". Gambling, Risk Management, and *Antony and Cleopatra*, in *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, pp. 193-211. Per l'uso della matematica nell'Inghilterra Tudor, cfr. D. Albanese, *Mathematics as a Social Formation. Mapping the Early Modern Universal*, in H. S. Turner (ed.), *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, pp. 255-274.

54 Si veda ancora I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit.

per Shakespeare e Marlowe – lo spazio (spesso utopico) dove si stabiliscono nuovi contatti e diverse possibilità rispetto all'immagine del mondo che va formandosi nelle istituzioni politiche, economiche e religiose.

Come il *Decameron* di Boccaccio e come le *Metamorfosi* di Ovidio, il teatro mette al centro del suo discorso non tanto l'uomo in sé, ormai definitivamente privato dal suo centro, quanto i corpi e le parole. Ad essi è affidato il *principio speranza* che si oppone alle divisioni dottrinali e teologiche da una parte e, dall'altra, alla reificazione e a una rappresentazione dell'alterità sterile e scorporata, piegata a ragioni commerciali e propagandistiche.

Il mondo del mercato medievale era quello dell'incontro di differenze e di corpi, dello scambio, della corrispondenza, del gioco, del dono e del furto. Invece, come osserva David Hillman, la prima età moderna – quella delle guerre di religione in Europa e del mercantilismo – porta a una chiusura del corpo e delle forme più vitali di comunicazione<sup>55</sup>. Nel quadro di Tiziano, *Noli me tangere* (1510-1515, fig. 6), Gesù, appena resuscitato, proibisce a Maria che si protende verso di lui di toccarlo. “Dio è amore”, dice il Vangelo di Giovanni (IV, 16). Come spiega Neil MacGregor, “proprio dopo la morte è attraverso il contatto fisico, nell'onorare il suo corpo, che la donna cerca di esprimere il suo amore per Cristo [...] Ma il tempo dell'amore corporale (“bodily”) è passato”<sup>56</sup>. Il dipinto esprime quell'attimo di angoscia in cui Gesù, il cui amore non è ancora trapassato nella forma assoluta della trascendenza spirituale, nega a Maria la sua presenza. Una più intensa ricerca di corporalità è espressa nel quadro di Guercino *L'incredulità di San Tommaso* (1621, fig. 7), collocato “in un mondo più oscuro e problematico: i teologi della Riforma, la critica alla fisicità della transustanziazione hanno fatto della presenza di Cristo nella Messa un centro di disputa piuttosto che una sicurezza di unità”. Le dita di San Tommaso entrano nella ferita di Cristo e il potere del dubbio diventa tramite, pur conflittuale, di comunicazione e di presenza<sup>57</sup>.

Nel saggio *Homo Clausus at the Theatre*, Hillman sostiene che l'apertura trasmessa dalle immagini dei corpi a teatro (che nel *Doctor Faustus* sono soggetti allo stesso destino di Penteo e di Orfeo, quello di essere fatti

55 Questa posizione è ampiamente sviluppata e discussa nel saggio: D. Hillman, *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York and London, Routledge, 1997.

56 Il discorso di Neil MacGregor, direttore del British Museum, non pubblicato, è riportato in J. Drury, *The Social Body*, in *Painting the World*, New Haven and London, Yale University Press, 1999-2002, pp. 117-144, p. 118.

57 J. Drury, *The Social Body*, pp. 120-121.

a pezzi e sbranati), in virtù dell'estrema forza provocatoria e sovversiva, fa del teatro uno spazio di capace di superare barriere e separazioni, aprendo simbolicamente il corpo:

il teatro elisabettiano può in parte essere considerato [...] come un'ambivalente reazione a queste modalità, che stavano cambiando, di rappresentazione del corpo e dell'incarnazione, nel mondo della prima età moderna. Possiamo osservare l'emergere di un teatro profondamente legato sia al progressivo processo di chiusura corporale (con la corrispondente creazione di un nuovo senso di interiorità) sia alla resistenza a questo processo (con una vitale restituzione di un'apertura corporale)<sup>58</sup>.

Pensiamo alla sconcertante immagine del corpo moribondo del buffone Clarino, in *La vida es sueño*, che parla, tutto bagnato di sangue, facendo della sua ferita una bocca (III, xiii, 3095 sgg.). Oppure alla descrizione della propria ferita da parte di Mercuzio, in *Romeo and Juliet*, che mette in luce tutta la fragilità del corpo umano: "No, 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church door; but 'tis enough, 'twill serve" (III, i, 106-107)<sup>59</sup>.

Scriva Derrida, nel saggio dedicato a Artaud *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, che "La teatralità deve attraversare e restaurare per intero l'«esistenza» e la «carne»"<sup>60</sup>. Tale principio si basa su motivazioni antinaturalistiche analoghe a quelle che ispirano il teatro elisabettiano e, in forma diversa, quello di Lope e di Calderón. "Il teatro della crudeltà non è una *rappresentazione*. È la vita stessa in ciò che essa ha di irrepresentabile"<sup>61</sup>.

Alla logica economica dell'accumulazione e della sterile tesaurizzazione, sostenuta dai teorici del mercantilismo come Hales, Misselden e Mun<sup>62</sup>, il teatro risponde provocatoriamente con le magie e le alchimie orientali, con il trionfo spettacolare dei tesori che Tamerlano conquista e celebra con la più sfacciata provocazione, e che gli servono a sedurre Zenocrate, mentre iperbo-

58 D. Hillman, *Homo Clausus at the Theatre*, in B. Reynolds – W. West (eds.), *Re-materializing Shakespeare. Authority and Representations on the Early Modern English Stage*, Basingstoke, Palgrave, 2005, pp. 161-185, p. 169.

59 [No, non è così profonda come un pozzo né così larga come il portale di una chiesa; ma è sufficiente, basta così].

60 J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza*, pp. 299-324, p. 299 [ed. or. *L'écriture et la différence*, Paris, 1967].

61 Ivi, p. 301.

62 Si veda anche il saggio: J. G. Harris, *Sick Economies: Drama, Mercantilism, and Disease in Shakespeare's England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.

li e paradossi – nel rappresentare personaggi come Calibano, Otello, oppure i nativi americani – contribuiscono a mettere in luce il punto di vista corrente per disorientarlo. Vedremo, infine, come il teatro liberi Cleopatra dall'essere semplicemente un'icona, "a wonderful piece of work", un *souvenir*.

### *Il teatro italiano, inglese, spagnolo*

In questa rassegna non certo esaustiva sul teatro europeo, prenderò quindi in esame alcuni testi dove mi è sembrato più evidente e interessante il rapporto tra *performance* e nuova rappresentazione ed elaborazione dello spazio secondo queste premesse.

#### *Machiavelli e Bruno*

La struttura di drammi come la *Mandragola* e la *Clizia* di Machiavelli, e il *Candelaio* di Giordano Bruno, presuppone già una rappresentazione della società e dello spazio polimorfica e metaforica, segno di quell'allegoria della storia che il teatro, all'interno di cornici spaziali altamente espressive come Firenze e Napoli, riesce a produrre. Il senso di questa operazione non resta confinato all'interno di una descrizione del mutamento o della corruzione di costumi, ma trova vitalità grazie all'espressività polisemica del linguaggio, capace di superare polarità e statiche opposizioni.

Nel teatro di Machiavelli da una parte si offre allo spettatore l'identificazione di uno spazio definito, e dall'altra il movimento verso luoghi che implicano cambiamenti di prospettiva e sovrapposizioni con altri spazi e significati. Si parlerà, per la novella *Belfagor arcidiavolo* e per le commedie, di rappresentazione distorta e anamorfica. L'effetto può essere non soltanto quello di uscire, per così dire, dalla prospettiva 'provinciale' del capoluogo fiorentino, ma anche di dialogare implicitamente con quelle immagini architettoniche e pittoriche che trasmettono, almeno in apparenza, il discorso del potere. In questo senso, il teatro sfida l'ideale umanistico di una relazione di corrispondenza tra sé e la città, facendosi parodia, prospettiva beffarda e distorta, critica al potere vigente e alle sue norme, rappresentazione non del linguaggio pubblico, ma del *rimosso* (ne è un esempio il personaggio di Clizia, oggetto del contendere tra un vecchio e un giovane, e mai presente sulla scena)<sup>63</sup>. La Firenze comica e distopica

63 J. Tylus, *Theater and Its Social Uses: Machiavelli's Mandragola and the Spectacle of Infamy*, in «Renaissance Quarterly», 55 (2000), 3, pp. 656-686. Sull'importan-

delle commedie machiavelliane può quindi essere raffigurata attraverso la corrispondenza con l'Inferno come nella novella *Belfagor*; tuttavia, come leggiamo nel Prologo della *Clizia*, la scena può riferirsi ad Atene, a Roma e a qualsiasi altra città. Tale effetto deriva da una simbologia condivisa, incentrata principalmente sul sesso e sul denaro come forze desideranti tese tra bisogni individuali e richieste della società e del potere.

Anche la scena del *Candelaio* – scrive Ordine con un'affermazione che ci riporta a Shakespeare e a Calderón – “si presenta soprattutto come scena del mondo”<sup>64</sup>. Nessuna città meglio di Napoli, collocata sotto l'egida di Mercurio, dio dei ladri e delle tecniche, poteva rappresentare le diverse facce di una società le cui trasformazioni sono pantografate dalla creatività che le rende ironiche, dall'espressività del linguaggio colorito bruniano e dalle potenzialità teatrali che puntano sul travestimento e sullo scambio di identità. La *fortuna* lascia gli dèi e Dio per mettersi nelle mani dell'uomo o di un bizzarro (o geniale) regista. Oppure diventa semplicemente un bene economico al quale l'uomo può essere asservito. Nel *Candelaio*, da una parte ci sono Bonifacio, Bartolomeo e Mamfurio (l'innamorato, l'alchimista, il pedante), prigionieri dei vecchi 'valori' e, insieme, abbacinati dalle novità del presente; dall'altra spiccano le figure di “marioli” che, trasformando la scena “in un gioco di specchi”, ordiscono l'intreccio e rendono ingannevoli le speranze stesse dei tre protagonisti; infine, in una posizione solitaria, incontriamo il pittore e filosofo Gioan Bernardo, il quale contribuisce ad accentuare il gioco metateatrale, a cambiare prospettiva, a fare di quella stessa visione iniziale (che è tessuto, testo, teatro e pittura al tempo stesso) un mezzo di conoscenza laddove per Platone era stato d'inganno<sup>65</sup>.

### *Marlowe, Shakespeare, Jonson*

A una tale rappresentazione dello spazio può collegarsi la scena veneziana del *Merchant of Venice* ma soprattutto quella del *Volpone* di Jonson, uno spazio distopico e *spettacolare* in cui il desiderio di ricchezza e di denaro manifestano già una tale pervasività da rendere meno incisiva anche la

---

za degli spazi nell'opera di Machiavelli, cfr. G. Ferroni, *Luoghi e siti del mondo*, in *Machiavelli, o dell'incertezza*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 41-63. Per i rapporti tra *Mandragola* e *Candelaio*, si veda N. Ordine, Teatro e conoscenza: su alcuni luoghi della *Mandragola* e del *Candelaio*, in G. Barbarisi e A. M. Cabrini, *Il teatro di Machiavelli*, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 527-548.

64 N. Ordine, *Introduzione* a G. Bruno, *Il Candelaio*, in *Opere Italiane\_1*, a cura di G. Aquilecchia e N. Ordine, Torino, UTET, 2002 e 2007, pp. 9-190, p. 56.

65 Ivi, pp. 62-63.

forza visionaria e *apocalittica* (in quanto catastrofica e disvelante al tempo stesso) del teatro rivendicata da Giordano Bruno e da Marlowe.

Sempre all'interno di una geografia teatrale allegorica, di un'enigmatica figuralità che recupera e riscrive le forme di una società instabile e in rapidissima trasformazione, il teatro moderno rappresenta il movimento dei commerci e delle scoperte scientifiche, e l'alterità che si presenta agli occhi dei conquistatori. Inevitabile è lo stimolo a uscire da una dimensione 'piatta' e univoca, per trovare nuove prospettive di conoscenza. Nel teatro elisabettiano, ad esempio, le due parti del *Tamburlaine* di Marlowe delineano una "scenografia verbale" vertiginosa, decentrata e rapidissima<sup>66</sup>. Non solo l'azione del protagonista è molto azzardata, ma la prospettiva in cui è coinvolto lo spettatore è profonda e sfasata su più fronti: da una parte la storia di Timur, ambientata nel XV secolo, è guardata con l'occhio della moderna geografia della fine del XVI secolo, soprattutto sulla scorta di un testo cartografico come il *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius (1570) e dei viaggi di scoperta e di conquista, quasi a conferma della portata profetica dello slancio inscenato<sup>67</sup>; dall'altra l'immaginazione drammatica percorre le strade fino a quel momento calcate dai grandi tiranni persiani delle *Storie* di Erodoto o da Alessandro Magno nei romanzi a lui dedicati e da Marco Polo nel *Milione*, e le propone allo spettatore sfidando – per il suo personaggio – ogni attesa di vederne la *hybris* punita. Emerge il desiderio di spingersi verso nuovi spazi già segnati dal colonialismo di Elisabetta I e dalla nuova cosmologia di Galileo e Keplero, ma si affacciano come residui implicitamente perturbanti la visione spettacolare e la descrizione di queste macerie, come nell'immagine della "fair Europe" scalzata

66 Già prima di Marlowe all'"affinamento della parola recitata" corrisponde l'intensificarsi di quelle qualità "che potevano far immaginare, ricostruire una localizzazione precisa" chiamando in causa la fantasia dello spettatore. "Alla parola spettò il compito di illustrare, movimentare, creare una scena – all'estremo opposto di quella parola che prima ne restava estranea, chiusa nella sua esclusiva vocazione dottrinale" (F. Marengo, *Spazio scenico e rappresentazione dello spazio*, in *Gli inizi del teatro moderno*, pp. 311-315, p. 312-313). Cfr. Ian McAdam, *The Irony of Identity. Self and Imagination in the Drama of Christopher Marlowe*, London and Newark, University of Delaware Press, 1999.

67 Cfr. D. Kerk, *Marlowe and Ortelius's Map*, in «Notes and Queries», 52 (2005), 2, pp. 189-190. Si veda anche il saggio: J. Gillies, *Tamburlaine and Renaissance Geography*, in G. A. Sullivan, P. Cheney, A. Hadfield (eds.), *Early Modern English Drama. A Critical Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 35-49. Fondamentale anche saggio, già ricordato nell'introduzione, di John Parker, *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007.

dall'immagine tradizionale per vestire dolenti abiti luttuosi ("mounted on her bull, / Trapp'd with the wealth and riches of the world, / Alight, and wear a woeful mourning weed"<sup>68</sup>, 2*T*, I, i, 42-44).

Si tratta, tuttavia, come nel caso delle meraviglie mercantili elencate da Barabas nel *Jew of Malta* (I, i, 1-45; 101-135) o del catalogo dei suoi misfatti (II, iii, 177-204), oppure dei soliloqui di Faust "over-solitary" (*Doctor Faustus*, sc. XIV, 8)<sup>69</sup> che preludono al patto con Mefistofele, di un delirio che rimane chiuso nell'orizzonte del personaggio monologante, ma che proprio grazie al potere del teatro e della sua risonanza riesce a colpire il pubblico con la forza di un movimento inarrestabile.

Più vario, polisemico e pluricentrico è l'effetto della dislocazione dell'immaginario teatrale di Shakespeare<sup>70</sup>. Nel suo teatro l'intertestualità che ispira la composizione degli intrecci è segno di un'apertura verso culture e suggestioni lontane e diverse – dall'Italia all'Oriente, dalle storie nazionali e dalla cronaca locale alla storia greca e latina, dalla mitologia classica al folklore nordico – che rivivono attraverso la riscrittura drammaturgica e mettono implicitamente in discussione punti di vista centripeti e gerarchici, xenofobi e autocelebrativi come quelli sottesi a talune posizioni della storiografia Tudor<sup>71</sup>. Ciò contribuisce ad ampliare il respiro della narrazione teatrale verso spazi fino ad allora riservati alla narrativa romanzesca e alla storiografia, per lo più sconosciuti all'immaginazione del grande pubblico e alle tecniche rappresentative teatrali. La geografia immaginaria di Shakespeare<sup>72</sup>, a partire dallo spazio cittadino, dal semi-chiuso del woo-

68 [la bella Europa, a cavallo sul toro, abbigliata di tutto il potere e la ricchezza del mondo, la farebbero scendere, e vestire dolenti abiti luttuosi].

69 Si veda H. Levin, *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1952- 1967.

70 Cfr. R. Wilson, *A World Elsewhere: Shakespeare's Sense of an Exit*, in «Proceedings of the British Academy», 117, London, 2002, pp. 165-199. Per l'idea di immaginario in Shakespeare, e per il suo stesso repertorio di immagini analizzate, resta fondamentale il volume di Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958.

71 Nel caso di Shakespeare, ciò avviene sempre in forma indiretta e problematica, data la tendenza, soprattutto nei drammi storici, a mantenere punti di vista formalmente ortodossi rispetto all'ideologia ufficiale della monarchia Tudor (cfr. F. Marenco, *La parola in scena*, p. 95).

72 Per una più attenta e dettagliata disamina di questi spazi, si veda: F. Laroque, *Shakespeare's Imaginary Geography*, in A. Hadfield and P. Hammond (eds.) *Shakespeare and Renaissance Europe*, London, Arden, 2005, pp. 193-220. Si veda anche D. J. Hopkins, *Writing and Performing in "Postmedieval London"*, in *City/Stage/Globe: Performance and Space in Shakespeare's London*, London, Routledge, 2008, pp. 13-63.

den O evocato nel prologo dell'*Henry V*, non può fare a meno di spingersi sempre fuori, in senso centrifugo, coinvolgendo la fantasia degli spettatori sulle tracce di territori lontani come l'Illiria, la Sicilia, la Boemia, l'India, l'Egitto, Troia, Roma, le Bermuda e molti altri. In questo modo si creano cortocircuiti spaziali ma anche temporali e culturali, prodotti dall'occhio del poeta, dalla sua "sublime frenesia", che "getta lo sguardo dal cielo alla terra, dalla terra al cielo" (*A Midsummer's Night Dream*, V, I, 12-13), e dà forma alle cose sconosciute<sup>73</sup>.

Inoltre, porre questi spazi (come quelli della foresta o della natura) a confronto con i più identificabili luoghi cittadini segnati da precise convenzioni politiche e civili significa anche ridiscutere dicotomie, gerarchie preconette e luoghi comuni, come l'opposizione tra civiltà e barbarie, i rapporti politici ed economici di potere e le loro norme. Ne sarà un esempio Otello, la cui parola *straniera* ha la funzione di indurre turbamento e fascinazione insieme. Il Moro, dopo essere stato introdotto dagli altri personaggi come lascivo e brutale, seduttore per magia secondo gli stereotipi xenofobi, entra infatti in scena rievocando una situazione che ricalca quella di Ulisse alla corte dei Feaci, quando l'eroe prende la parola dell'aedo e, su richiesta del re Alcino, narra le sue avventure commuovendo i presenti e facendo innamorare Nausicaa (*Odissea*, VIII). Come Ulisse, Otello seduce più volte: prima Desdemona, ora coloro che lo ascoltano, e poi implicitamente tutto il pubblico. La sua parola è anche la parola teatrale che, appropriandosi degli spazi dei romanzi, delle novelle e dei *mirabilia*, e spingendosi ben più lontano di quanto non fosse solita, fino tra i cannibali, fa innamorare il suo pubblico grazie alla ricostruzione di un immaginario favoloso. Con la differenza che Ulisse non è uno straniero per il suo pubblico e i lettori (lo è solo per Alcino e per i Feaci), mentre Otello è il simbolo di un altrove palese fin dal colore della pelle<sup>74</sup>, di una diversità e di una lontananza che la parola teatrale incarna ed esplora, talvolta coincidendo con essa, e quindi condividendone il fascino, e al tempo stesso funzionale

73 R. Wilson, *A World Elsewhere: Shakespeare's Sense of an Exit*, p. 173. Per l'importanza – letteraria, ma anche sociologica e psicologia – dello spazio sulla scena shakespeariana, cfr. J. Brotton, *Tragedy and Geography*, in R. Dutton – J. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works. The Tragedies*, Blackwell Publishing, 2003-2006, pp. 219-240; G. A. Sullivan Jr., *Shakespeare's Comic Geography*, Ivi, *The Comedies*, pp. 182-199.

74 Murray Carlin ricorda che *Othello* "was the first play of the Age of Imperialism", "the first play about colour" (M. Carlin, *'Not Now, Sweet Desdemona'*, Nairobi, Oxford University Press, 1969, pp. 31-32). Cfr. K. F. Hall, *Othello and the Problem of Blackness*, in R. Dutton – J. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works. The Tragedies*, pp. 357-375.



a mettere in luce i pregiudizi che la circondano e la strumentalizzano, la libertà, i sospetti e i pericoli.

Otello entra in scena come Ulisse, e come metafora (pur parziale, una delle tante) del teatro stesso del tempo, teso tra affascinanti e coraggiosi sconfinamenti, occhi invidiosi e repressioni. Lo scoppio della sua passione, inoltre, rivela anche l'altra faccia di quella alterità che si era presentata come amabile, un lato oscuro e irrazionale che – fomentato della subdola invidia di Iago – svela il mondo nella sua doppiezza<sup>75</sup>.

Anche se non sarà oggetto di analisi, vorrei inoltre ricordare il *Winter's Tale*, dove la messa in scena dell'alterità porta il nome parlante del re di Boemia, Polissene (lett. "molti stranieri") che, dopo essere stato allevato con il re di Sicilia Leonte, se ne separa (I, i, 27), per tornare apportando piacere, e poi turbamento e affanno. La xenofobia può individuarsi come implicitamente sottesa a quella gelosia senza nome che coglie all'improvviso Leonte ("To mingle friendship far is mingling bloods"<sup>76</sup>, I, ii, 109) per la moglie Ermione – accusata di essere amante di Polissene – e che serve a *decentrare* gli affetti per farli rinascere in nuovi spazi (la terra mitica e re-immaginata della Boemia, dove vivono contadini e pastori, assieme all'allegro furfante Autolico che si atteggia da mercante) e in nuovi racconti. Infatti, in seguito allo spostamento dell'ambientazione drammatica in quella terra festosa – simbolo della primavera e della rigenerazione – Ermione e la figlia Perdita recuperano alla fine dignità dallo spazio in cui sono state trasportate, dai personaggi che incontrano, dal racconto nuovo che compongono – come accade alla Griselda di Boccaccio nella novella finale del *Decameron*, quando ritrova, all'interno della parola e dell'intreccio, ciò che il marito con divertito sadismo si era divertito a toglierle.

### *Lope de Vega e Calderón de la Barca*

Nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, gli spazi, il movimento e l'altrove sono commentati dalla presenza di figure allegoriche che mantengono formalmente la loro identità originaria di personaggi veri e propri (almeno in apparenza, ma ciò contribuisce a creare un contrasto ancora più spiccato) per rappresentare, fin dal nome che portano, le proiezioni figurate di sogni,

75 Come per Troilo, dopo il tradimento anche a Otello "tutto il mondo appare doppio, non più sistemato secondo tradizione né secondo natura" (F. Marengo, *La parola in scena*, p. 124).

76 [Mescolare così l'amicizia è come mescolare il sangue].

incubi, sensi di colpa, leggi morali<sup>77</sup>. In realtà, però, in questa lettura sintetica di spazio e tempo, esse tradiscono la loro funzione tradizionale per trasformarsi, quando sia necessario, in personaggi ambigui, e per confondere le idee laddove dovrebbero portare verità e chiarezza. Nel dramma di Lope de Vega *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ad esempio, l'allegoria interviene a riconsiderare, pur senza risolverli, problemi di ampia portata politica, economica e sociale legati alla stessa impresa di Colombo<sup>78</sup>. Alla fine del Cinquecento, quando si svolge il dramma, infatti, la religione cattolica ha già ampiamente 'giustificato' il colonialismo spagnolo in America. Poteva essere ancora più urgente, però, riconsiderare la mitologia dell'impresa spagnola e della "corsa all'oro" alla luce della crisi economica e della cosiddetta "rivoluzione dei prezzi" che nel corso del secolo avrebbe moltiplicato per quattro il costo della vita in Inghilterra e in Francia, per cinque in Spagna, per tre in Italia<sup>79</sup>. È comunque chiaro, per inglesi e spagnoli – politicamente rivali ma impegnati a discutere, dal punto di vista ideologico, le stesse problematiche – come l'occupazione delle terre americane, compiuta per entrambi in nome della religione, non potesse essere guardata senza ampliare la prospettiva di indagine, prendendone in esame tutte le ambiguità.

Come nel *Tamburlaine*, anche nel dramma di Lope l'ambientazione è precedente, e questo serve a riaprire il problema e a riconsiderarlo da un duplice punto di vista, che trova esplicita risonanza attraverso l'allegoria. Prima di rivolgersi ai cattolici Fernando e Isabella, prossimi sovrani di Spagna, infatti, Colombo riflette sulla moderna nozione di mondo (I, ix, 661-687) e subito dopo vede materializzarsi davanti a sé una serie di figure

77 Cfr. John E. Varey, *Cosmovision y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987; E. Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

78 Su allegoria, metateatro e studio della spettacolarità scenica, cfr. E. Dassbach, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, New York, Peter Lang, 1997; cfr. A. S. Trueblood, 'Role-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega', in «Hispanic Review», 32 (1964), pp. 305-318.

79 F. Marengo, introduzione a *Nuovo Mondo. Gli inglesi. 1496-1640*, p. XXII. Cfr. I. Cañades, Nation, Empire and Local Community in Lope de Vega's Peasant Drama and *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in «Journal of Iberian and Latin American Studies», 8 (2002), 2, pp. 81-92; A. Carey-Webb, Other-Fashioning: the Discourse of Empire and Nation in Lope de Vega's *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in R. Jara-N. Spadaccini, *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1992.

allegoriche. Idolatria vuole che gli indiani continuino ad adorare i loro dèi, mentre Religione rivendica a sé un testamento firmato con il sangue:

Está con sangre firmado,  
con siete sellos sellado  
de los siete sacramentos.  
De la fe las Indias son,  
Dios quiete gozar so fruto,  
vuélvele, infame, el tributo (I, x, 749-754).

[È firmato con il sangue e sigillato con i sette sigilli dei sette Sacramenti. Le Indie appartengono alla Fede; Dio vuole goderne il frutto; infame, restituitegli il tributo]

L'allusione a un patto di sangue è fatta seguire dall'apparizione del demonio stesso, che – come Idolatria – accusa Religione e Provvidenza di spingersi in America soltanto per oro e cupidigia (I, x, 799)<sup>80</sup>. A questo punto le figure allegoriche scompaiono e Colombo ottiene il permesso per la sua spedizione; tuttavia, come dimostra il finale del dramma, nel quale torna a materializzarsi il demonio e si intensifica la simbologia della conquista nella figurazione di personaggi mitologici e di episodi e personaggi biblici, le ambiguità non si sciolgono, soprattutto quando vediamo Colombo arrivare dai sovrani spagnoli accompagnato da un corteccio di Indiani mezzi nudi e dipinti, da un paggio con un piatto di lingotti d'oro, e un altro con pappagalli e falconi (III, x, 2845, didascalia al testo). Il battesimo delle genti conquistate si confonde quindi con la celebrazione dell'oro. Si tratta di avere messo a frutto nel modo migliore la parabola evangelica dei talenti (come nell'*auto sacramental* di Calderón de la Barca *El gran mercado del mundo*), oppure di uno slancio distruttivo sotteso all'immaginario propagandistico? Proprio l'allegoria, invece di spostare l'interpretazione verso una verità univoca, la scompone aumentando notevolmente il margine di dubbio nel tessuto drammatico e nella figurazione stessa dell'immaginario geografico riprodotto.

Nel teatro di Calderón de la Barca, punto di partenza è sempre l'impossibilità della stasi, l'inevitabile dislocazione, la dialettica tra realtà e un più accentuato e pervasivo simbolismo teatrale, che "costituisce un rifles-

80 Si veda il saggio A. Inieste Cámara, *Evangelización y idolatria: una istoria de religaciones*, in L. Martínez Cuitiño - E. Lois (eds.), *Actos del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en America y America en España"*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993.

so della tragedia umana”<sup>81</sup>. Se l’uomo non fosse stato scacciato dall’Eden, non ci sarebbero stati movimenti spaziali né temporali, né storie né narrazioni per comprendere e ricostruire. L’immobile reclusione si riconduce sempre a un immaginario di arida e dolorosa freddezza (le nude rocce, “desnudas peñas” che aprono il paesaggio di *La vida es sueño*, I, i, 6 e 56, “la oscura habitación”, la “prisión obscura” di cui si lamenta Sigismondo, I, i, 90-95). Essa va dunque violata, schiusa, forzata; il mondo va goduto e consumato. L’altro o l’altrove (nella diretta o indiretta allusione alla stessa scoperta dell’America) rappresenta spesso il motore di questo movimento, peccaminoso e traumatico, ma inevitabile (ed è perciò oggetto di analisi entro la sua ri-produzione teatrale). La sua funzione non si esaurisce però nel doveroso *ri-orientamento* di quella centralità sconvolta, ma nella sua persistenza, che continua a incidere e a “disturbare” lo spettatore anche dopo che tutti gli equilibri sono stati ristabiliti. Di questa tensione è spia il personaggio di Rosaura in *La vida es sueño* oppure, in *El gran teatro del mundo*, il contrasto tra Bellezza, che invita Prudenza a “espaciar” (VII, 675) per godere di tutte le meraviglie del creato, e la riluttanza di quest’ultima a uscire dalla “clausura / de mi apacible prisión”<sup>82</sup> (VII, 685-686). Nonostante la salvezza a cui è immediatamente votata Prudenza, essa rappresenta una scelta di immobile perfezione, un *non essere* che implicitamente resiste, pur senza riuscirvi, all’inevitabile tendenza di ogni vivente a godere di una forma che pure è destinata al ‘consumo’ e alla massima deperibilità. Fin dall’inizio del dramma, infatti, il Mondo è invitato dall’Autore, con ali veloci (“alas [...] veloces”), a uscire “dal centro roccioso / di questo globo che mi nasconde” (“desde el duro centro / de aqueste globo que me esconde dentro”, II, 26-30), per dare forma “a su oscura materia” (II, 34). In questo modo esso può rinascere, come la Fenice (I, 25), dalle proprie ceneri e godere di quella meravigliosa struttura naturale che lo circonda.

81 J. G. Rodríguez Sánchez, *El espacio en el teatro de Calderón de la Barca*, in *Bajo el signo de Géminis: ensayos críticos de literatura española e hispanoamericana*, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1975, pp. 141-149, p. 141. Cfr. A. A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the “Autos sacramentales”*, Oxford-London, The Dolphin Book Co., 1943; Id, *La Imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, Madrid, Catedra, 1991; J. V. Bryans, *Calderón de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama*, London, Tamesis Books Limited, 1977; D. Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992; A. Regaldo, *Calderón. Las orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995.

82 [Chiusura nella mia cara prigione].

È in questi termini che Calderón finisce per ridiscutere – in nome di una maggiore fluidità di ruoli, di scambi, di identità<sup>83</sup> – il rapporto aristotelico e tomistico tra materia (potenzialità) e forma (atto) come elementi costitutivi dell'essere<sup>84</sup>. È il teatro, nella sua coincidenza con la vita, a impossessarsi dei termini dell'ontologia, mettendo in movimento e in forma la materia, ma anche decretandone un'inconsistenza sconosciuta alla *Metafisica* di Aristotele:

¡Corta fue la comedia! Pero ¿cuándo  
no lo fue la comedia desta vida,  
y más para el que está considerando  
toda es una entrada y una salida?  
Y a todos el teatro van dejando,  
a su primer *materia* reducida  
la *forma* que tuvieron y gozaron;  
polvo salgan de mí, pues polvo entraron. (XVII, 1255-126, il corsivo è mio)

[Breve fu la commedia! Ma ancor più breve fu la commedia di questa vita, soprattutto per chi la consideri tutta quanta un'uscita e un'entrata in scena! E il teatro toglierà a tutti la *forma* che essi presero e che godettero, riducendola alla *materia* primaria; polvere da me usciranno, come polvere entrarono]

Questo cambiamento trova corrispondenze nella riflessione filosofico-antropologica, dal momento che l'identità non rappresenta più un *unicum* permanente all'essere ma, a poco a poco, sarà considerata anche dai filosofi un "fascio o correlazione di percezioni diverse"<sup>85</sup> (tra cui è fondamentale l'immaginazione), oppure un prodotto ideologico o un fatto di ordine sociale<sup>86</sup>.

L'allegoria mette in discussione l'integrità e l'immobilità dell'essere, dell'io, dell'identità individuale e collettiva, sotto la spinta di trasformazioni che avvengono anche sul piano economico e antropologico. Quando la parola teatrale cessa di essere soltanto una didascalia dell'azione o del

83 J. Thacker, *Role-Play and the World as Stage in the Commedia*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002.

84 Aristotele, *Metafisica*, VII, 3, 1 1029 a 29; S. Tommaso d'Aquino, *Le questioni disputate*, t. 10: *Questioni su argomenti vari (Quaestiones quodlibetales)*, vol. 1: Quodlibet 7-11. Introduzione e traduzione, ed. R. Coggi Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2003, III, q. I, a. I.

85 D. Hume, *Trattato della natura umana*, a cura di P. Guglielmoni, Milano, Bompiani, 2001 [ed. orig. *A Treatise of Human Nature*, London 1739-1740, 2 voll., II].

86 Cfr. F. Remotti, *Identità/alterità: una spirale inarrestabile?*, in *Contro l'identità*, pp. 69-75.

paradigma rappresentato e comincia a spingersi nel profondo dell'*ethos* (e di conseguenza dell'azione), a diversificarsi dirigendosi in più direzioni, a percorrere e a ibridare gli spazi e i tempi violando le norme classiche, anche l'allegoria (pur nelle sue forme più tradizionali, come quelle del teatro spagnolo) finisce di rappresentare un'unica dimensione di verità, ma ne propone una doppia, oppure svariate e problematiche, nel contesto di un genere letterario che trae sempre più abbondantemente da altri generi – come la poesia e il romanzo, i dialoghi filosofici e i trattati – slanci, dubbi e passioni, movimento e confusione psicologica e spaziale.

Il decentramento dell'immaginario e la riconsiderazione dell'altro diventano indispensabili al teatro moderno, portatori di una parola diversa e rinnovata che trova eco nelle *Mille e una notte*, nel *Decameron*, e infine importanti per l'implicita discussione di pregiudizi e la moltiplicazione delle varianti di rappresentazione<sup>87</sup>. Al tempo stesso, però, già con Tamerlano e Otello si comincia ad avvertire quell'inquietante corrispondenza tra movimento e separazione, duplicazione e spettacolo, “meraviglia e possesso” – per tornare a Greenblatt e, per altre premesse, a Benjamin. La visione e la conoscenza, insomma, si fanno più ardite ma anche – nel loro implicito sdoppiamento – più consapevolmente luttuose. Questo vale per il teatro elisabettiano, ma scalfisce anche l'apparenza ortodossa degli *autos sacramentales* di Lope de Vega e soprattutto di Calderón de la Barca, con le sue tradizionali figure allegoriche ancora al centro della scena, e mette in evidenza quello che è stato definito “l'anello debole della catena dell'obbedienza alla legge e dell'imbonimento cristiano [...], il *mirabile monstrum*, il paradosso barocco di questo rigoglioso genere letterario”<sup>88</sup>, e per certi aspetti la sua più grande forza.

### *Mappe dei nuovi mondi*

#### *Metamorfosi, dionisismo, apocalissi*

In definitiva, mentre il teatro greco rappresentava e conteneva, pur attraverso l'elaborazione di una propria mitologia e l'espressione dei suoi conflitti, l'ideologia della *polis* e, soprattutto, la forza delle sue leggi e degli dèi contro l'impeto sovversivo delle passioni umane (questo vale soprattutto per

87 N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, p. 113.

88 C. Samonà, prefazione a *Teatro del «Siglo de oro»*. Lope de Vega. Tirso da Molina. Calderón de la Barca, p. XVIII.

il caso di Eschilo e Sofocle, meno per Euripide), il teatro rinascimentale e barocco rappresenta una visione sempre più *ironica* – nel senso più ampio del termine, secondo il già citato Benjamin e il Nietzsche del saggio *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* – della storia stessa e della società. Il teatro spagnolo “salva le apparenze” affermando, pur al termine di un percorso antidogmatico di conoscenza, il nucleo più autentico della religiosità cristiana; attraverso la dinamica tra figuralità e letteralismo, inoltre, *accontenta* l'ortodossia e rispetta la logica formale di affermazione del potere (politico ed economico), pur dopo averlo proiettato e ridefinito all'interno di uno spazio *altro* rispetto a quelli convenzionali (lo spazio, appunto, del sogno, del teatro, dell'allegoria, *distruttivi* rispetto all'ordine convenzionale, per quanto *formativi* di nuovi ordini e di nuove identità). Il teatro elisabettiano, invece, non segue alcun dovere di affermare un'ortodossia religiosa ufficiale ma, anzi, distrugge la patina di ipocrisia di cui si ammantano le logiche economiche e politiche di conquista del potere, nonché l'univocità del più rigido fondamentalismo religioso. Molti dei suoi strumenti sono rappresentati dal patrimonio mitologico e figurale ereditato dal mondo classico, che contribuisce a comporre questa geografia straniente e a plasmarne i protagonisti.

In particolare, l'immaginario a cui sia il teatro inglese sia quello italiano e spagnolo più frequentemente attingono, con la conseguente risemantizzazione della mitologia stessa, è costituito dalle *Metamorfosi* (di Apuleio, ma soprattutto di Ovidio)<sup>89</sup> e dal linguaggio dionisiaco (in primo luogo le *Baccanti* di Euripide, e poi i riferimenti al mito nel contesto orientale, come in Plutarco e in Nonno di Panopoli)<sup>90</sup>. Il desiderio di comunicazione, la provocatoria apertura dei corpi agli altri corpi, alla natura e a un divino che sia presente in essa (secondo la posizione filosofica peraltro corrispondente all'“eresia” di Giordano Bruno) – e non già lontano, silenzioso e punitivo –

89 Tra i diversi studi, si vedano: P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004; J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993 e 2001; G. M. Anselmi, *Le metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit, 2006; A. Barchiesi, *Music for Monsters: Ovid's Metamorphoses, Bucolic Evolution, and Bucolic Criticism*, in M. Fantuzzi e T. Papanghelis (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden – Boston, Brill, 2006, pp. 403-426.

90 Si vedano gli interessanti presupposti del saggio, dedicato alla figura del dio greco nel teatro contemporaneo: M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2007. Inoltre, per l'argomento trattato, cfr. A. Henrichs, *Changing Dionysiac Identities*, in B. F. Meyer e E. P. Sanders (a cura di), *Jewish and Christian Self-Definition, in Definition in the Greco-Roman World*, vol. III, Philadelphia, Fortress Press, 1982, pp. 137-160; P. McGinty, *Interpretation and Dionysus. Method in the Study of a God*, The Hague, Mouton, 1978.

trovano corrispondenza sia nel testo ovidiano, che propone la centralità dei *corpora* (I, 1-2), dei miti e degli amori che si sviluppano e sopravvivono entro l'orizzonte conservativo delle forme che mutano e rivivono nella natura, sia (paradossalmente) nelle ebbrezze dionisiache, nel loro volto ambivalente e caotico, nei culti orgiastici di matrice orientale che si stagliano su un panorama di splendido e inattingibile (e, forse, economicamente inutile) fasto. Tra i testi biblici, invece, si trovano costanti e significative allusioni (dal *Candelaio* al *Tamburlaine* all'*Antony and Cleopatra*, dal *Doctor Faustus* a *El mágico prodigioso*) all'immaginario dell'*Apocalisse*.

Naturalmente, l'uso di questi riferimenti letterari e scritturali non può prescindere da quella necessità di *rovinare le sacre verità* di cui parla Harold Bloom come di un aspetto fondamentale della teoria dell'intertestualità e dell'influenza<sup>91</sup>: si tratta di usare le “antiche storie” – pagane e cristiane – come tali, nella suggestione del loro immaginario e di racconti che si prestano a essere ripresi ad ogni tempo; e di concepire i relativi testi come fenomeno letterario svincolato da qualsiasi rispetto per l'*auctoritas* umanistica e cristiana d'origine. Ciò prevede un interessante processo di rielaborazione intertestuale che, come vedremo, costruisce l'immagine dei mondi nuovi sulle macerie del passato, nell'incertezza di un presente e di un futuro che si offrono alla rappresentazione drammatica. Proprio l'*Apocalisse*, in questo senso, con la sua simbologia tanto sconvolgente, si presta non solo a costituire quella stessa “grammatica dell'*imagery* apocalittica” di cui parla Northrop Frye (ad esempio per le immagini di luce, di acqua e di fuoco)<sup>92</sup>, ma rappresenta una chiave di lettura della modernità e della storia. Come scrive Wittreich in un illuminante saggio sulle presenze nell'*Apocalisse* nella letteratura rinascimentale, l'opera di Marlowe (analogamente a quanto si verifica nell'“epica profetica” della *Faerie Queen* di Spenser) “canonizza il mito apocalittico come una convenzione letteraria – ne fa un'arma non per istigare ma per allontanare la catastrofe, la utilizza come un mezzo di indagine dell'interdipendenza tra il sé e la società con il significato della storia”<sup>93</sup>.

91 Cfr. H. Bloom, *Rovinare le sacre verità: poesia e fede dalla Bibbia a oggi*, Milano, Garzanti, 1992 [ed. orig. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge Mass., 1987]. Si veda anche: Id., *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983 [*The anxiety of influence: a theory of poetry*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1975].

92 N. Frye, *Teorie del significato archetipico. I. Immagini apocalittiche*, in *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969 e 2000, pp. 184-182 [ed. orig. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, 1957].

93 J. Wittreich, 'Image of that horror': the Apocalypse in *King Lear*, in A. Patrides – J. Wittreich (eds.), *The Apocalypse in English Renaissance thought and literature*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1984, pp. 175-206, p. 176. Rispetto alle



Questo principio vale anche, come vedremo, per gli altri testi che ricorrono alla sua simbologia. In questo modo, il teatro gioca con un immaginario che ancora una volta ribalta i termini delle proprie accuse, dal momento che al triste (e, probabilmente, erroneo<sup>94</sup>) spauracchio della fine del mondo, di Sodoma e Gomorra e della corruzione dei costumi, si rifacevano i suoi detrattori per screditarlo. Per contro, il teatro ripropone il significato autentico del testo come semplice *rivelazione*. L'*Apocalisse* letteraria diventa così lo specchio tragico del Nuovo Mondo (non solo geografico), che rivela senza ipocrisia la modernità in tutta la sua ambivalenza, necessario infrangimento di confini vietati e distruzione traumatica del passato, ma anche desiderio di attingere al sogno utopico di *nuovi cieli* e di *nuova terra*, di fusione amorosa e vitale tra popoli diversi, di corrispondenza intellettuale e di pienezza di corpi e di sensi. Questa funzione è spesso affidata anche all'ambigua figura del demonio, a cui vengono paragonati, da diversi punti di vista, personaggi come Tamerlano, Barabas, Colombo, Calibano, Otello, nonché – ovviamente – le incarnazioni faustiane in Marlowe e in Calderón. Una figura inquietante, quella demoniaca, di ricerca e di trasgressione, che incarna molti pregiudizi per rovesciarli, mostrando altre possibilità, altre strade. Una figura, appunto, che spesso i puritani identificavano con terrore nel teatro e nelle feste rurali e popolari dove prendeva vita, almeno nel breve tempo della sua simulazione, quella felice corrispondenza tra uomo e natura.

Scriveva Philip Stubbes nel 1583 sulle celebrazioni come quelle in cui si colloca il *Midsummer's Night Dream*, le festività di calendimaggio o del solstizio di giugno che si svolgevano tra fiori, animali e danze:

all the young men and maids, old men and wives, run gadding over night to the woods, groves, hills, and mountains, where they spend all the night in

---

letture letterali di Lutero e di Calvino e dei protestanti radicali, si porta qui come esempio la lettura allegorica di Spenser (cfr. F. Sandler, *The Faerie Queene: an Elizabethan Apocalypse*, pp. 148-174), di Shakespeare (J. Wittreich, 'Image of that horror': the Apocalypse in *King Lear*, pp. 175-206), di Milton (C. A. Patrides 'Something like Prophetic strain': apocalyptic configuration in Milton, pp. 207-237).

94 Mi riferisco al saggio: E. Corsini, *Apocalisse prima e dopo*, Torino, SEI, 1980, rist. *Apocalisse di Gesù Cristo secondo Giovanni*, Torino, SEI, 2002, che offre un'esegesi fondata proprio sull'attenzione ai simboli e alle allegorie contenuti in questo libro. Questa interpretazione rovescia la lettura consueta dell'*Apocalisse* come di un testo che prefigura la fine del mondo, individuando nelle sue immagini di catastrofe i segni della morte di Cristo. Alla logica veterotestamentaria punitiva e dominata dalla schiavitù al peccato originale si contrappone perciò la speranza di un'umanità salvata dalla morte di Cristo e libera di agire per la propria salvezza. Si veda il commento di Claudio Magris in *L'Apocalisse non è la fine ma il presente della Storia*, in «Corriere della Sera», 25.10.2002.

pleasant pastimes... And no marvel, for there is a great Lord present among them, as superintendent and Lord over their pastimes and sports, namely, Satan, prince of hell<sup>95</sup>.

[tutti i ragazzi e le ragazze, vecchi e donne sposate corrono tutta la notte in disordine tra boschi e boschetti, sulle colline e sulle montagne, dove trascorrono la notte in piacevoli passatempi... niente da meravigliarsi, perché presso di loro c'è un gran Signore, supervisore e Signore dei loro passatempi e dei loro, e cioè Satana, principe dell'Inferno]

La conoscenza geografica svela gli spazi anticamente riservati alle utopie, un tempo ignoti e oggetto di una libera elaborazione immaginaria. Così svaniscono i sogni, scriverà Leopardi nella canzone *Ad Angelo Mai*, quando “figurato è il mondo in breve carta”: “Ecco tutto è simile, e discoprendo, / Solo il nulla s'accresce” (vv. 98-100)<sup>96</sup>. L'utopia si concentra allora nello spazio teatrale, dove trasferisce i nuovi mondi, e dove la fantasia diventa un modo per colmare questo *nulla* per poi svanire con la magia che l'aveva prodotta, come un *sogno* rapido e inconsistente.

Come viaggiatori, gli attori sprofondano coraggiosamente in tutti gli spazi reali e immaginari schiusi alla geografia delle scoperte e ben oltre (arrivano all'Inferno e alle viscere della natura), riportando alla luce mappe che disorientano, refrattarie alle più scontate finalità economiche e sociali per le quale vengono normalmente composte. È proprio in questo tipo di mappe allegoriche che il senso della fine, come nella poesia di Derek Walcott *Map of the New World*, convive costantemente con un nuovo, insauribile, piacere di raccontare, di stringersi insieme per ricostruire gli stessi mondi e le loro storie (ancora quella di Elena di Troia...), tra le macerie, la pioggia, la nebbia e la cenere che confondono e frantumano il punto di vista, i *clouded eyes*:

At the end of this sentence, rain will begin.  
At the rain's edge, a sail.

Slowly the sail will lose sight of islands;  
into a mist will go the belief in harbours  
of an entire race.

95 Citato da C.L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 21-2.

96 A. Leopardi, *Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, in *Canti*, a cura di G. Ficara, Milano, Mondadori, 1987.

The ten-years war is finished.  
Helen's hair, a grey cloud.  
Troy, a white ashpit  
By the drizzling sea.

The drizzle tightens like the strings of a harp.  
A man with clouded eyes picks up the rain  
and plucks the first line of the *Odyssey*.

[Alla fine di questa frase, comincerà la pioggia. / All'orlo della pioggia, una vela. // Lenta la vela perderà di vista le isole; / in una foschia se ne andrà la fede nei porti / di un'intera razza. // La guerra dei dieci anni è finita. / La chioma di Elena, una nuvola grigia. / Troia, un bianco accumulo di cenere / Vicino al gocciolar del mare. // Il gocciolio si tende come le corde di un'arpa. / Un uomo con occhi annuvolati raccoglie la pioggia / e pizzica il primo verso dell'*Odissea*]<sup>97</sup>

Conoscenza e cecità, memoria e meraviglia convivono in queste *allegorie della lettura* tardo-rinascimentali e barocche, nel rendere (come nell'estate di Proust, nella dinamica interno/esterno che colpisce l'attenzione di de Man<sup>98</sup>) lo "spettacolo totale" dello spazio svelato.

97 D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, tr. it. di B. Bianchi, Milano, Adelphi, 1992-2006, pp. 150-151 [ed. orig. in *Collected Poems. 1948-1984*, New York, 1992].

98 Cfr. P. de Man, *La lettura*, in *Allegorie della lettura*, pp. 64-87.



## 2.

## LA SCENA ITALIANA

Certo, il capitalismo è stato e rimane una formidabile macchina desiderante. I flussi di denaro, i mezzi di produzione, la manodopera, i nuovi mercati, tutto questo costituisce un prodotto del desiderio. Basta considerare l'insieme dei casi che sono all'origine del capitalismo per vedere a che punto esso sia stato un crocevia di desideri, e come la sua infrastruttura e persino la sua economia fossero inseparabili dal fenomeno del desiderio.

(G. Deleuze - F. Guattari,  
*Macchine desideranti. Su capitalismo e schizofrenia*)

*Paesaggi moderni**Simboli ed eterotopie*

Il saggio *1545. Gli ultimi giorni del Rinascimento*, sull'opera di Tiziano e dell'ultimo Michelangelo, si apre con un episodio veneziano: mentre il cardinale Alessandro Farnese è in procinto di partire con Carlo V per la Germania, “per scagliare la più violenta offensiva militare contro i protestanti”<sup>1</sup>, Giovanni della Casa, appena entrato al servizio del Farnese, è a Venezia come nunzio apostolico per sorvegliare il diffondersi della stampa eretica e dell'eresia luterana<sup>2</sup>. Qui si imbatte nel quadro di *Danae sotto la pioggia d'oro* dipinto da Tiziano (fig. 8), che lo impressiona al punto da indurlo a scrivere la sera stessa al cardinale per illustrargliene la bellezza<sup>3</sup>. Tiziano

1 A. Forcellino, *1545. Gli ultimi giorni del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008, p. 91.

2 A quel tempo la stampa eretica aveva “il suo principale centro di irradiazione” proprio “nella città lagunare” (Ivi, *Prologo. Venezia, 20 settembre 1544*, pp. 3-14, p. 5).

3 Della Casa scrive a Farnese della Danae come di “una nuda che faria venir il diavolo addosso al Card.le S. Sylvestro”, in confronto alla quale la figura vista

viene immediatamente invitato come ritrattista ufficiale a Roma, dove poco dopo eseguirà il noto dipinto di Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio.

Sullo sfondo dei rapporti tra arte, cultura e potere che caratterizzano la fine del Rinascimento, incontriamo da una parte Venezia, città dell'arte, dell'eresia e della censura; dall'altra Danae, la donna sedotta dall'oro. Il soggetto è ovidiano, trasposto in pittura prima da Correggio (1531) e poi da Tiziano (1545). Nel IV libro delle *Metamorfosi* si racconta di come la splendida figlia del re di Argo Acrisio ("senza oro"), da lui rinchiusa in una torre, venga visitata e sedotta da Giove che si presenta a lei sotto forma di pioggia d'oro (IV, 605 sgg.). Il mito è riportato anche da Orazio, che dà particolare rilievo al potere dell'oro nella conquista: "La torre di bronzo [...] aveva protetto abbastanza Danae prigioniera da amanti notturni, se Giove e Venere non si fossero fatti beffe di Acrisio, ansioso custode della fanciulla nascosta. Perché essi sapevano che la via sarebbe stata sicura e aperta se il dio si fosse trasformato in oro" (*Odi ed Epodi*, III, XVI, 1 sgg.).

Nel quadro che Tiziano donerà ad Alessandro Farnese – ed esposto a Napoli, al Museo Nazionale di Capodimonte – Danae è sdraiata sul letto, con la schiena appoggiata a diversi cuscini, in pacifica contemplazione di un'esplosione di monete d'oro (la metamorfosi di Giove nel mito) che da una nuvola sta calando su di lei. La nudità della bellissima figlia di Acrisio è interrotta soltanto da pochi monili: orecchini pendenti, un bracciale, un anello indossato al mignolo della mano che afferra un lembo della coperta. Accanto a lei, sulla sinistra, un amorino contempla la pioggia d'oro e sembra voler sparire dal quadro, come a lasciare spazio, con discrezione, all'incontro fatale.

Il rapporto tra amore e denaro, e tra quest'ultimo e la seduzione o la conquista, traccia una simbologia ricorrente anche nelle opere, ambientate tra l'Italia e il Mediterraneo, che saranno oggetto di questa analisi: *Man-dragola* e *Clizia* di Machiavelli; *Candelaio* di Bruno; *The Jew of Malta* di Marlowe; *The Merchant of Venice* di Shakespeare; *Volpone* di Ben Jonson. Sono drammi che attraversano i mutamenti sociali, commerciali ed economici che tra Cinquecento e Seicento cambiano la fisionomia dell'Europa. La loro originalità deriva dal potere mimetico e critico del teatro, capace di trasformare quegli stessi luoghi in spazi, altamente espressivi, di ricreazione simbolica della realtà<sup>4</sup>. Le città in cui essi si collocano – Firenze,

---

dal cardinale a Pesaro nelle camere del duca di Urbino "è una teatina", aggiunge ironicamente in riferimento agli inquisitori e alla loro intransigenza (Ivi, p. 9).

4 Cfr. R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; id. *Redemption from Egotism. James and Proust as spiritual exercises*, in «Telos», 3 (2001), 3, pp. 243-263; U. Schulenberg, *From Redescription*

Venezia, Napoli, Malta – diventano fulcro di una nuova economia che investe e cambia la società e la cultura. Firenze, in particolare, è centro di una concezione moderna e innovativa del sistema finanziario e bancario, incentrata sul ruolo delle grandi famiglie, delle politiche matrimoniali, del finanziamento delle monarchie europee<sup>5</sup>. L'usura, il sistema di crediti, i capitali dei commerci collegano poi Firenze, Venezia e, per altri aspetti Napoli e, indirettamente, Londra<sup>6</sup>.

In questo senso, è possibile estendere al teatro italiano (e, come vedremo più avanti, a quello spagnolo) quanto scrive Douglas Bruster sui rapporti simbolici di “transazione sessuale ed economica” nel teatro inglese dell'età di Shakespeare. Se è pur vero che i legami tra la sfera sessuale e quella monetaria sono stati a lungo un ambito consueto di indagine culturale, la letteratura elisabettiana e giacomiana “rivela una speciale, peraltro ansiosa, fascinazione per questo tema”: la relazione tra persone e cose si fa sempre più complessa e la soggettività entra nell'oggetto; i costumi di scena “diventano indicatori di valore e di *status*, codificando l'identità in contrassegni di valore che, passati di mano in mano, spesso funzionano come serbatoi di potenziale erotico”; a sua volta, ciò crea un rapporto molto stretto tra identità e possesso, rendendo la relazione tra proprietà e persona “tra le più completamente interdipendenti”<sup>7</sup>.

Come la personificazione dell'America diventa allegoria di una colonizzazione che si scrive per simboli su un corpo di donna, così i personaggi femminili di questi drammi – da Lucrezia e Clizia di Machiavelli alle donne della Napoli popolana del *Candelaio*, dalle ebreë Abigail di Marlowe e Jessica di Shakespeare fino a Celia di *Volpone* – diventano emblemi di

---

to Writing: Rorty, Barthes, and the Idea of a Literary Culture, in «New Literary History», 38 (2007), 2, pp. 317-387.

- 5 Si consideri la mostra a Palazzo Strozzi dal titolo *Denaro, arte e potere nella Firenze del Rinascimento* (estate 2010), curata dallo scrittore e traduttore inglese Tim Parks: “un viaggio alla radice del potere fiorentino in Europa, ma anche un'analisi di quei meccanismi economici e iconografici che – cinquecento anni (mezzo millennio?) prima degli attuali strumenti di comunicazione – permettevano ai fiorentini di dominare il mondo degli scambi commerciali e di conseguenza finanziare il Rinascimento” (dal sito: <http://www.palazzostrozzi.org>, alla voce *Programma mostre e Denaro e potere nella Firenze del Rinascimento*).
- 6 Douglas Bruster ricorda che “città come Vienna, Verona, Malta e Cipro assunsero un ruolo importante nel rappresentare il mercato urbano nella Londra rinascimentale” (D. Bruster, *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, *Introduction*, pp. xi-xiii, p. xii).
- 7 Ivi, p. xi. Cfr. H. S. Turner, *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, New York and London, Routledge, 2002.

fascinazione e oggetto di possesso e sopraffazione, in corrispondenza con le dinamiche economiche che attraversano gli spazi in cui sono collocate. Come la Danae di Correggio e Tiziano, esse sono al centro di una simbologia sospesa tra un'idea della ricchezza rivolta alla pura esaltazione della bellezza e una concezione più moderna, legata all'uso dei beni economici per l'affermazione e l'esercizio del potere. In Machiavelli e in Bruno, inoltre, come in Marlowe, Shakespeare e Jonson, troviamo non solo amorini compiacenti e ambigui *pandari*, ma anche mariti che accettano il tradimento per ottenere un guadagno pecuniario o sociale, che si fanno facilmente raggirare o che, come mercanti, consegnano di buon grado "beni di valore [le loro mogli] ad altri per migliorare la loro condizione finanziaria" (ne è un esempio il Corvino di *Volpone*)<sup>8</sup>.

La trasversalità di tali simboli si collega alla particolare lettura teatrale dello spazio, concepito come evento storico, culturale, sociale ed ermeneutico<sup>9</sup>. Città "moderne" come quelle citate, spazi come Rialto a Venezia – nel gioco di reciproci rimandi che questi stessi testi mettono in scena – potrebbero leggersi attraverso l'idea di *eterotopia* di Foucault: spazi *assolutamente altri*, "che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano"<sup>10</sup>.

Per Foucault, l'eterotopia "ha come regola quella di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero, dovrebbero essere incompatibili"<sup>11</sup>. Il teatro stesso, come il cinema, rappresenta un esempio di eterotopia. Ed è in esso, nello specifico, che in questo periodo gli spazi reali e familiari dell'Italia e del Mediterraneo, e ancor più nei rapporti tra diverse letterature come quelle antiche, e quella italiana e inglese<sup>12</sup>, assu-

8 Ivi, p. xii.

9 Rimando alla prefazione e ai saggi: J. Mardock, *Our Scene is London: Ben Jonson's City and the Space of the Author*, New York-London, Routledge, 2008 (soprattutto il paragrafo "*Practisers of their madness*"). Bartholomew Fair and the Space of the Author, pp. 95-115); J. Hopkins, *City/Stage/Globe: Performance and Space in Shakespeare's London*, London, Routledge, 2008.

10 M. Foucault, *Eterotopie*, in Id., *Archivio Foucault 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1998 (ora in *Utopie, eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2004).

11 M. Foucault, *Utopie, eterotopie*, p. 18.

12 Non è mia intenzione fornire qui una rassegna dettagliata dei rapporti tra le due letterature per il periodo e l'argomento in questione. Particolarmente importanti, però, e utili per questo percorso: A. Hadfield and P. Hammond (eds.) *Shakespeare and Renaissance Europe*, London, Arden, 2005; M. Praz, *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Roma, Tumminelli, 1943; G. Procacci, *Machiavelli nella cul-*



mono una fisionomia diversa da quella trasmessa dal linguaggio del potere, dell'economia, delle conquiste, più ampia e problematica, con spazi di sogno, di utopia (come cancellazione di luogo reale), e – ancora con Foucault – di *opposizione, neutralizzazione, purificazione*<sup>13</sup>.

### *Firenze, Napoli e il teatro italiano*

Nel teatro italiano del Cinquecento si può cogliere una particolare, nuova modalità di rappresentazione spaziale e sociale. Lo spazio è messo in movimento dai personaggi, ma soprattutto dalla storia e dalla società che si affacciano per veloci scorci e apportano, fin dalla scenografia, una visione ironica e movimentata, riconducibile al tempo stesso al concetto foucaultiano di eterotopia e all'idea benjaminiana di allegoria: uno spazio che si estende e si sovrappone simbolicamente ad altri spazi, la storia che entra in scena frantumando la compattezza dei modelli e l'univocità dei significati.

L'ambiguità che si stabilisce tra uno spazio precisamente connotato e riconoscibile per gli spettatori e il disincanto che, spezzando l'illusione, conduce a una sovrapposizione (allegorica) con altri luoghi e ad un ampliamento dei significati trasmessi, è evidente già nella *Mandragola*, dove il Prologo indica la scenografia agli spettatori comunicando questi brevi appunti:

Vedete l'apparato,  
quale ora vi si dimostra;  
questa è Firenze vostra;  
un'altra volta sarà Roma o Pisa;  
cosa da smascellarsi per le risa (*Prologo*<sup>14</sup>)

---

*tura europea dell'età moderna*, Roma-Bari, laterza, 1995; R. Camerlingo, *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Napoli, Liguori, 1999; P. Sabbatino, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olshchi, 2004; M. Concolato, *Sui rapporti tra Bruno e la cultura elisabettiana*, in «Studi Rinascimentali», 2 (2004), pp. 101-108; S. Ricci, *Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno, 2000; G. Aquilecchia, *Giordano Bruno in Inghilterra (1583-1585). Documenti e testimonianze*, in «Bruniana e Campanelliana», 1 (1995), pp. 21-42; H. Gatti, *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto*, Roma, Bulzoni, 1998; Ead., *Bruno's Heroic Searcher and Marlowe's «Dr. Faustus»*, in «Rinascimento», 26 (1986), pp. 99-138; Ead., *Giordano Bruno and the Stuart Court Masques*, in «Renaissance Quarterly», 48 (1995), 4, pp. 816-820; N. Ordine, *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano, Cortina, 2007.

13 M. Foucault, *Utopie, eterotopie*, p. 12.

14 N. Machiavelli, *Mandragola*, in *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1964 e 1979, pp. 65-140, p. 66.

L'indicazione suggerisce che ad ogni spazio raffigurato sulla scena corrisponde un personaggio con il suo potenziale di comicità: l'“uscio” indicato “qui sulla man ritta” è “la casa di un dottore, / che imparò in sul Buezio legge assai” (si tratta di Nicia, il marito ingannato e tradito); la strada è “la via dello Amore, / dove chi casca non si rizza mai”; infine si presentano il frate (“qual priore o abate / abiti el tempio ch'all'incontro è posto”) e il giovane Callimaco Guadagni, “venuto or da Parigi”. Quali che siano questi uomini è detto, anche troppo sinteticamente, negli epigrafici ritratti successivi: “Un amante meschino, / un dottor poco astuto, / un frate mal vissuto, / un parassito di malizia il cucco”. In realtà, nello svolgimento del dramma e nella messa in scena, questi tipi andranno ben oltre una tale convenzionale presentazione, dando vita sia ad un intreccio nuovo (quello che ruota intorno alla *trovata* della mandragola), sia a problematiche di forte impatto attuale, legate a loro volta al rapporto simbolico tra denaro e sesso, alla corruzione, alla perversione dei significati e dei valori morali<sup>15</sup>.

Fedele al modello plautino, dove la *palliata* prevedeva grottesche e stranianti sovrapposizioni tra l'ambiente greco e le usanze romane, nella *Clizia* (ispirata all'intreccio della *Casina* di Plauto<sup>16</sup>) Machiavelli propone al pubblico quella che può essere interpretata come un'indispensabile necessità di far slittare l'identificazione spaziale verso altri territori e altri simboli che prevalgono sul piano realistico: il caso è avvenuto a Firenze, ma capitò pochi anni prima in Atene. Si è scelto, però, di mantenere la collocazione fiorentina per dare “maggior piacere” al pubblico, e perché “Atene è rovinata, le vie, le piazze, i luoghi non vi si riconoscono”<sup>17</sup>.

L'allontanamento serve a differenziare la prospettiva ed è sempre straniante, così come lo è la successiva presentazione, in anticipo, degli attori che interpreteranno i personaggi e i loro *tipi* (il vecchio innamorato, il servo astuto etc.). Come nella *Mandragola*, la storia viene infatti preannunciata da una tipizzazione che, nello svolgimento del dramma, esploderà ampiamente (come sarà nel teatro di Molière) dagli stessi canoni tradizionali

15 Ivi, pp. 66-69. Cfr. M. Mantelli, *La Mandragola e il suo prologo*, in «Interpres», 23 (2004), pp. 106-142. Si vedano anche: A. Parronchi, *La prima rappresentazione della “Mandragola”: il modello per l'apparato, l'allegoria*, in «Bibliofilia», 64 (1962), pp. 37-86, poi in *La prima rappresentazione della “Mandragola”*, Firenze, Polistampa, 1995; J. Tylus, *Machiavelli's Mandragola and the Spectacle of Infamy*, in «Renaissance Quarterly», 53 (2000), 3, pp. 656-686, p. 667.

16 Cfr. B. J. Godorecci, “*After Machiavelli*”: “*Rewriting*” and the “*Hermeneutic Attitude*”, Purdue University Press, 1993 (in part. *Machiavelli's Re-Writing of Others*, pp. 33-35 e *Machiavelli's Clizia and the Casina of Plauto*, pp. 35-49).

17 N. Machiavelli, *Clizia*, in *Teatro*, pp. 141-201, p. 142.

evocati. Clizia è l'oggetto del desiderio, la "cosa bella" (III, ii)<sup>18</sup> che – sulla falsariga dell'ipotesto latino – resta assente per il tempo intero del dramma, ma intorno alla quale ruota tutta la vicenda: contesa tra il vecchio che l'ha adottata, Nicomaco – che mira a farle sposare il servo Pirro, disposto poi a vendergli o a concedergli i favori della ragazza – e il fattore Eustachio, Clizia potrà alla fine sposare il ragazzo che l'ama, il fratellastro Cleandro. L'aspetto più interessante dell'intreccio si deve però agli aspetti simbolici dello scambio tra persona e cosa, nonché ai rapporti tra possesso economico e sessuale, e tra la fortuna (intesa come sorte e come capitale) e le trovate dei personaggi che acquistano a loro volta risonanza nel tema topico (e novellistico) della beffa e nel pieno dispiegamento delle potenzialità teatrali a loro disposizione.

Anche nel *Candelaio* di Giordano Bruno il pubblico è indotto a ridefinire il proprio immaginario e l'orientamento (spaziale, innanzitutto) fin dall'inizio, attraverso il succedersi di prefazione in versi, lettera dedicatoria, argomento, antiprologo e proprologo, fino allo scanzonato ingresso del *bidello*, segno dello svuotamento parodico di ogni pretesa di alta *autorialità*<sup>19</sup>. Se la commedia "sarrà senza prologo", ecco che nel proprologo si porta lo spettatore a concentrarsi in primo luogo sul *testo/tessuto* elaborato ("questa è una specie di tela, ch'ha l'ordimento e la tessitura insieme; chi la può capir la capisca; chi la vuol intendere, l'intenda"<sup>20</sup>); e, secondariamente, su una rappresentazione quasi visionaria, come quella topica delle macerie osservate dall'alto, alla Volney. Il risultato è una visione sintetica e totalizzante al tempo stesso, ironica e disvelante, trionfo dell'eccesso, e – dal punto di vista retorico – dell'accumulo, del paradosso e dell'ossimoro:

Eccovi avanti gli occhii: ociosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppamenti di petto, scoperture di corde, falsi presupposti, alienazioni di mente, poetici furori [...] Vedrete in un amante sospir, lacrime, sbattacchiamenti, tremori, sogni, rizzamenti, "e un cuor rostito nel fuoco d'amore" [...] Vedrete in una di queste femine sguardi celesti, sospiri infocati, acquosi pensamenti, terrestri desiri e aerei fottimenti [...] Vedrete ancora la prosopopeia e maestà d'un omo *masculini generis* [...] Vedrete ancor in confuso tratti di marioli, stratagemme di barri, imprese di furfanti; oltre, dolci disgusti, piaceri amari, determinazion folle, fede fallite, zoppe speranze [...] In conclusione

18 Ivi, p. 166.

19 Per il collegamento tra Bruno e Machiavelli, si terrà anche conto di: S. Ricci, "Fede" e "dissimulazione": Bruno lettore di Machiavelli nella crisi delle guerre di religione, in «Filologia e critica», 25 (2000), 2/3, pp. 245-262.

20 G. Bruno, *Il Candelaio*, in *Opere Italiane* I, a cura di G. Aquilecchia e N. Ordine, Torino, UTET, 2002 e 2007, pp.257-424, p. 276.

vedrete in tutto non esser cosa di sicuro: ma assai di negozio, difetto a bastanza, poco di bello, e nulla di buono<sup>21</sup>.

Napoli, evocata attraverso i riferimenti, spesso comici, ai suoi quartieri e dintorni (Posillipo, Nola, Aiola, il monte di Cicala, Nilo, Piedigrotta, Pomigliano, l'osteria del Cerriglio, la contrada dei Carmini, il venditore di maschere "Pellegrino mascheraro", Santa Maria della Nova dove i frati distribuivano *gratis* la "broda"), ai suoi modi di dire ("minchione d'Avella e pecora d'Arpaia", ad esempio, oppure "come quel di Cola Perillo" per un napoletano sciocco), al suo dialetto ("Barsabucco" e "Lucifere" per *Lucifero*; "stracquare" per *stancare*; "attrapare" per *afferrare*; "frappone" per *imbroglione* etc.), e perfino ai suoi piatti tipici ("pignata grassa"; "salchiche"; "fusticelli, coccozzate, cotognate") diventa emblema di *varietas* e di creatività, ma anche fulcro della visione della storia e della poesia di Bruno stesso. In questo labirinto si perdono e *si incagliano* i tre protagonisti *illusi*, maschere di confine tra un mondo passato – quello dell'amore inteso alla maniera platonica e petrarchesca per Bonifacio; della fede assoluta nell'alchimia per Bartolomeo; della cultura scolastica e pedantesca per Mamfurio – e un mondo che sfugge alle regole, alla razionalità antica e alla morale, e soprattutto difficilmente conoscibile. Una cornice che prelude al dramma shakespeariano *Love's Labour's Lost*, basato sull'irrisione di sdolcinatezze e di antiquate pedanterie. Difficile infatti non vedere Mamfurio, con il suo latino ridicolo, dietro a personaggi come Oloferne e don Nataniele<sup>22</sup>.

Napoli compone quindi uno spaccato di vita esemplare, utile a comprendere meccanismi politici, sociali, psicologici che si estendono alla situazione europea del tempo<sup>23</sup>. Bruno scrive questo dramma dopo il suo arrivo a Parigi, presso la corte di Enrico III, e poco prima del suo arrivo in Inghilterra nel 1583 e dei dialoghi inglesi. L'immaginario gioca sulla corrispondenza tra la città campana e Londra, entrambe caotiche e aggreganti rispetto al loro *entourage*, come suggerisce una nota di Giacomo I in un discorso al tribunale della Star Chamber del 1616:

21 Ivi, p. 281.

22 Per i rapporti con Bruno (con lo *Spaccio* in particolare), si vedano: G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e di Bruno*, Torino, Einaudi, 2002; F. Yates, *A Study of Love's Labour's Lost*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.

23 Cfr. P. Sabbatino, *Napoli vicereale e l'Europa nelle opere parigine di Bruno*, in *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 63-88. Si vedano anche le pagine dedicate al mito di Circe: *Cantus Circaeus e Candelaio*, in *Nei luoghi di Circe. L'Asino di Machiavelli e il Cantus Circaeus di Bruno*, Ivi, pp. 89-124 (pp. 117-119).

It is the fashion of *Italy*, especially of *Naples* (which is one of the richest parts of it) that all gentry dwell in the principall Townes, and so the whole country is emptye: Euen so in *England*, all the countrey is gotten into *London*; so as with time, *England* will only be *London*, and the whole country be left waste<sup>24</sup>.

[È la moda dell'Italia, specialmente di Napoli (che è una delle sue regioni più ricche) che la nobiltà di campagna vada a stare nelle principali città, e così l'intero territorio si svuota: anche in Inghilterra, tutta la campagna si è riversata su Londra; e così con il tempo l'Inghilterra sarà solo Londra, e l'intero paese desolato]

### *Venezia in Inghilterra*

Nel *Volpone* (1606) di Ben Jonson – definito da Henri Taine “degno di un baccanale di Tiziano” – il protagonista che dà il nome al dramma, ricco patrizio veneziano e *vecchia volpe* come il suo nome vuole, aiutato dall'astutissimo servo Mosca, elabora una *spettacolare* truffa ai danni di una società dominata da un desiderio pressoché assoluto di lussi e di ricchezze, sullo sfondo di una Venezia evocata nella sua ambiguità, simbolo, come già per Della Casa, di libertà e censura, di giustizia e corruzione, di erotici allettamenti e di morte, di carnevaleschi travestimenti che possono essere vitali o distruttivi, innocenti o diabolici. Venezia è ancor prima la scena del *Merchant* shakespeariano (1596-1598), che trae a sua volta suggestioni da fonti italiane e orientali e dal *Jew of Malta* di Marlowe (1589), quest'ultimo espressione di incubi che covavano indistintamente e in modo confuso nella società del suo tempo: ebrei e usurai, spie, cattolici e turchi, mercanti, machiavelliani e machiavellici<sup>25</sup>.

24 James I, 'A Speech in the Starre-Chamber, the XX of Jvne, Anno 1616', in Johann P. Sommerville, *King James VI and I: Political Writings*, Cambridge University Press, p. 226 (cfr. A. Hiscock, Thinking Space for Hamlet, in *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004, pp. 18-31, p. 29).

25 Cfr. A. Hiscock, Enclosing 'infinite riches in a little room': The Question of Cultural Marginality in Marlowe's *The Jew of Malta*, in Id., *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, pp. 52-81; F. Marengo, *Barabas e Shylock: ebrei o cristiani?*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 169-189; R. Camerlingo, *I segreti di Barabas*, in *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 143-178; interessante, a questo proposito, anche il curioso libretto di Giovanni Sammut: *Il "Jew of Malta" ed il "Pecorone", fonti principali del "Merchant of Venice" di W. Shakespeare*, Malta, Ed. Melitense, 1938.

Nella scelta di questa città – e nel lasciarvi intravedere, per così dire in controluce, la Londra del loro tempo<sup>26</sup> – questi testi da una parte sfruttano le potenzialità carnevalesche e teatrali che in essa spiccano e, dall'altra, individuano in essa uno degli spazi simbolo della nuova economia e della società che si affaccia sulla scena della prima età moderna<sup>27</sup>. Soprattutto tra Quattrocento e Cinquecento, e a partire dalla vittoria su Genova a Curzola nel 1380, infatti, Venezia si afferma come repubblica marinara occupando una serie di piazzeforti dall'Adriatico al Levante, lungo i tragitti della via della seta<sup>28</sup>. La città, esempio di quello che è stato definito “capitalismo di stato” (“promosso, sostenuto, gestito dalla e in nome della repubblica”<sup>29</sup>), vantava a quei tempi entrate pro-capite superiori di quindici volte a quelle di città francesi, con quattro milioni annui di reddito commerciale, impiegato in magnifiche opere urbanistiche e artistiche (tra le altre, la ricostruzione del palazzo dei Dogi e della Loggia di Rialto, e l'edificazione della Ca' d'oro dai Canarini). Già nell'*Inferno* la raffigurazione di Venezia si concentrava nell'immagine metonimica del suo arsenale, l'“arzanà de' Viniziani” (XXI, 7) nel quale durante l'inverno ribolliva la pece con cui marinai e calafati rimettevano in sesto le vecchie navi. La similitudine introduceva la quinta bolgia, quella dei barattieri, truffatori che approfittavano delle cariche politiche per ricavarne illeciti guadagni (un immaginario ripreso e ricorrente, peraltro, nel *Candelaio* di Bruno). Tra disturbi visivi e uditivi dell'attività marinara, il fermento commerciale veneziano apriva il paesaggio infernale di questi peccatori e dei diavoli che li circondavano, in uno dei canti più grotteschi e creativi, più comici della *Divina Commedia*.

L'immaginario veneziano evocato da Jonson e da Shakespeare (sull'intertesto marloviano) sprofonda nella suggestione di evidenti contrasti, accentuati non soltanto dall'accostamento tra immaginario poetico, romanzesco e artistico da una parte, e immaginario economico e mercantile dall'altra, ma anche dal clima di opacità che da sempre circonda la città stessa, dando particolare risalto e dinamismo ai suoi significati. A Venezia,

26 F. Marengo, *Introduzione* a B. Jonson, *Volpone*, a cura di Franco Marengo, con trad. di Flavia Marengo, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 11-48, p. 39. Cfr. A. Hiscock, *Urban Dystopia: the Colonizing of Jonson's Venice in Volpone*, in *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004, pp. 142-170.

27 Si veda D. McPherson, *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, Newark, University of Delaware Press, 1990.

28 G. Ruffolo, *Il mercato entro le mura. Le egemonie dell'Occidente*, in *Il capitalismo ha i secoli contati*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 47-164, pp. 57-74.

29 Ivi, p. 70.

vero e proprio *Gesamtkunstwerk* a cielo aperto, si accede con una visione difficile, oscurata o interrotta (quella delle gondole e delle persiane, ad esempio), che richiama la dinamica di *insight* e *blindness* teorizzata da Paul de Man<sup>30</sup>. L'immaginario estende i suoi confini fino a fare coincidere più che altrove simboli opposti o apparentemente contrastanti, quelli già richiamati ma anche altri più generici: Oriente e Occidente, fluviale e marittimo, maschile e femminile, rigore e corruzione, frenesia del consumo e eternità dell'opera d'arte, ovviamente amore e morte. Il traboccare di immaginazione genera un eccesso di paesaggio di fronte al quale si ha quasi la sensazione di *essere travolti e divorati*<sup>31</sup>. Inevitabile, già nell'incontro con quei pochi scorci della città in *The Merchant of Venice*, pensare ad immagini molto più recenti, alle atmosfere di *Morte a Venezia*, ad esempio, agli inseguimenti di Tazio da parte di Aschenbach sulle gondole, con "l'aria calma e greve di odori", il sole che "dardeggiava attraverso la foschia che colorava il cielo di un grigio plumbeo", tra i "lontani meandri del labirinto", "i cornicioni di finestre moresche che si specchiavano nei canali torbidi", le scalinate marmoree delle chiese che scendono fino a lambire l'acqua, mendicanti e antiquari – un ritratto perfettamente calzante:

Questa era Venezia; beltà lusingatrice e ambigua – racconto di fate e insieme trappola per i forestieri, città nella cui atmosfera corrotta l'arte ebbe in passato un esuberante rigoglio, e i musicisti composero suadenti melodie che addormentavano voluttuosamente. Sembrava all'avventuroso viandante che i suoi occhi bevessero quella sontuosità, che i suoi orecchi fossero accarezzati da quella musica; si ricordava anche che la città era ammalata e lo teneva nascosto per

30 M. Pfister – B. Schaff, *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*, Amsterdam Atalanta, Rodopi, 1999 (cfr. *Introduction*, pp. 1-13, pp. 1-2 e 4). Cfr. D. McPherson, *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, Newark, University of Delaware Press, 1990.

31 Lo slittamento tra metafore di consumo, di eccesso, di rappresentazione bulimica della società fino al cannibalismo sarà un tratto comune alla lettura di questi drammi (e anche di quelli analizzati nei capitoli successivi). Si vedano i saggi di Elena Lavy-Navarro, *The culture of Obesity in Early and Late Modernity: Body Image in Shakespeare, Jonson, Middleton, and Skelton*, Basingstoke, Palgrave, 2008, e di David Hillman *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, Basingstoke, Palgrave, 2007 (in particolare *The Gastric Epic: Troilus and Cressida*, pp. 59-80, e *The Inward Man: Hamlet*, pp. 81-116). Inoltre, per i rapporti tra questo immaginario e le questioni legate ad economia e capitalismo, cfr. F. Barker-P. Hulme-M. Iversen, *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 (nello specifico: J. Phillips, *Cannibalism qua capitalism: the metaphors of accumulation in Marx, Conrad, Shakespeare and Marlowe*, pp. 183-203; C. Bartolovich, *Consumerism, or the cultural logic of late cannibalism*, pp. 204-237).

sete di guadagno, e con maggior frenesia spiava la gondola che gli ondeggiava accanto<sup>32</sup>.

È l'atmosfera che rivive nel romanzo di Hemingway *Di là dal fiume e tra gli alberi*, costruito sul senso della fine e della malinconia, su una passione assoluta che trova esaltazione e, al tempo stesso, limite nel clima illusorio e rarefatto della città e dei suoi lussi. Vi troviamo Otello e Desdemona che si rispecchiano, seppure per ironica negazione, nei due protagonisti: "Non Otello e Desdemona, grazie a Dio. Anche se la città era la stessa e la ragazza era certo più bella del personaggio shakespeariano e il colonnello aveva combattuto almeno quanto il Moro chiacchierone se non di più"<sup>33</sup>.

La malinconia, mal di Casanova<sup>34</sup>, può essere il sottile filo rosso di questi testi, il sintomo dell'esclusione da quella stessa società che lì si afferma e trionfa proprio nell'eccesso, nel mercato, nei soldi e negli scambi, ma che si oscura al tempo stesso nella bellezza, nell'arte, nel sogno. Una specie di torpore che affonda nell'illusionismo, nel senso di solitudine e di perdita di sé percepibile persino attraverso il gioco beffardo di Volpone, nel suo continuo, estenuante trasformismo da matrioska. E un'indistinta, faticosa malinconia è anche il male di Antonio, le cui parole aprono il *Merchant* shakespeariano ("In sooth I know not why I am sad. It wearies me, you say it wearies you"<sup>35</sup>, I, i, 1-2), e di Jessica, nonostante l'avvenuta *conquista* dell'amore e di Belmonte (come si coglie nel dialogo con Lorenzo che apre il V atto, con l'evocazione delle tristi figure mitologiche introdotte dall'anaforica espressione *In such a night...*, V, i, 1-15); e infine dello stesso Shylock, nella sua forzata conversione e, ancora prima, della Abigail di Marlowe (*Jew of Malta*, I, ii, 230-231).

In questo senso, se per Casanova "Venezia sarà sempre [...] la misura di tutti i luoghi"<sup>36</sup>, altrettanto lo è per i personaggi (e per gli spettatori) di Marlowe, di Shakespeare e di Jonson: eterotopia, allegoria di Londra, di Malta (in senso inverso, ovviamente, e dunque reversibile), di ogni nuova "metropoli" che ridefinisce il proprio paesaggio e il ruolo dell'individuo nel *mondo nuovo* economico e sociale della prima modernità. "All the

32 Th. Mann, *La morte a Venezia*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 153-155 [ed. orig. *Der Tod in Venedig*, 1912].

33 E. Hemingway, *Di là dal fiume e tra gli alberi*, trad. it. di F. Pivano, Milano, Mondadori, 1965 e 1998, p. 252 [ed. orig. *Across the River and Into the Trees*, 1950].

34 Cfr. G. Ficara, *Mal di Venezia*, in *Casanova e la malinconia*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 3-16.

35 [Non so perché mi senta tanto triste. Una tristezza che mi stanca, e anche voi dite che vi stanca!].

36 G. Ficara, *Mal di Venezia*, in *Casanova e la malinconia*, p. 10.



world's his soil" (II, I, 1), *tutto il mondo è casa sua*<sup>37</sup>, dice Sir Politic in *Volpone*, quasi parafrasando lo shakespeariano "All the world is a stage", *tutto il mondo è un palcoscenico*, dell'*As you like it* (II, vii, 140 sgg.). Ed è in questo ostentato, ironico cosmopolitismo che si colgono la più stretta corrispondenza tra spazio geografico e rielaborazione teatrale e l'estensione di un'omogeneità economica, con la creazione di utopie ed eterotopie, di inedite visioni distopiche e anamorfiche<sup>38</sup>. Lo stesso Barabas, secondo Anna Beskins, è un "personaggio anamorfico", già soltanto per la sua caratteristica di ispirare contemporaneamente "pietà e disgusto"<sup>39</sup>.

Firenze: Mandragola e Clizia

Diavoli, donne e capitale

LIGURIO [...] el frate vorrà tutt'altro che prieghi!  
 CALLIMACO Che vorrà?  
 LIGURIO Denari!  
 CALLIMACO Darengliene. Quanti ne gli hai promessi?  
 LIGURIO Trecento ducati.  
 CALLIMACO Hai fatto bene.  
 LIGURIO El dottore ne ha sborsati venticinque.  
 CALLIMACO Come?  
 LIGURIO Bastiti che gli ha sborsati (IV, ii)<sup>40</sup>.

Da un punto di vista simile a quello del *Doctor Faustus* di Marlowe o di *El mágico prodigioso* di Calderón, lo spazio della *Mandragola* e della *Clizia* non offre soltanto una sovrapposizione simbolica tra il luogo identificato dallo spettatore, Firenze, e altre città italiane ed europee, ma diventa spesso distopia o vero e proprio paradigma infernale. Così avviene anche in quella favola allegorica che è la novella di *Belfagor arcidiavolo* (1518-1520), a mio avviso utile premessa all'analisi delle due commedie.

Nel *Belfagor* l'inferno prende forma sulla terra a partire dal vincolo sociale (e qui non certo amoroso) del matrimonio, e si rappresenta nello

37 Cfr. infra, § 5. Si veda: J. Mardock, *Our Scene is London: Ben Jonson's City and the Space of the Author*, New York-London, Routledge, 2008.

38 Cfr. A. Hiscock, *Urban Dystopia: the Colonizing of Jonson's Venice in "Volpone"*, pp. 142-170.

39 A. Beskins, *From Jew to Nun. Abigail in Marlowe's The Jew of Malta*, «Explicator», 65 (2007), 3, pp. 133-136, p. 133.

40 N. Machiavelli, *Mandragola*, pp. 114-115.

sperpero, nell'insaziabilità di denaro e nella corruzione generale<sup>41</sup>. Della novella è stata messa in evidenza la teatralità nonché la tendenza, come per il teatro inglese, alla rappresentazione della società mediata da una visione anamorfica e policentrica<sup>42</sup>: "Cattiva novella e favola anamorfica", com'è stata definita, nel suo moltiplicarsi di cornici e spezzettarsi di storie, essa deve però la sua forza innovativa proprio a questo, ossia al fatto che "sotto il segno della visione e – nella sua traduzione laica – della vista, Machiavelli organizza un materiale cui non riconosce più compattezza propria o esaustiva capacità di comprendere una storia, ma che è moltiplicato in una serie di scorci differenti, attraverso cui il lettore può intravedere il volto multiforme di una donna-fortuna e le vicende dei personaggi che di fronte ad essa tentano differenti strategie"<sup>43</sup>.

Nell'iniziale concilio di diavoli ci si interroga sul motivo per cui la maggior parte degli uomini che finiscono all'inferno siano sposati. Per *riprodurre* l'esperienza matrimoniale e così comprenderla, si manda il diavolo Belfagor in terra con centomila ducati. Questi dovrà prendere moglie per dieci anni e poi tornare in inferno per "fare fede" di "quali sieno i carichi e le incomodità del matrimonio". La città a cui il diavolo è destinato è sempre Firenze, centro di traffici e di usura:

41 Sulla *Favola*, tra gli altri, si vedano: P. Chirumbolo, *Belfagor e il mondo rovesciato* di Machiavelli, in «Studi Rinascimentali», 1 (2003), pp. 27-33; G. Guglielminetti, *La leggenda di Belfagor*, in A. Pontremoli (ed.), *La lingua e le lingue di Machiavelli*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 145-154; M. Picone, *La Favola di Belfagor tra exemplum e novella*, in J. J. Marchand, *Niccolò Machiavelli politico storico letterato*, Roma, Salerno, 1996, pp. 137-148, e La "Favola" di Machiavelli. Una lettura intertestuale, in G. M. Anselmi (ed.), *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, Roma, Carocci, 1998, pp. 171-190; J. A. Rawson, *Le Belphegor de Machiavel*, in *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, in T. Jones Davies (ed.), Paris, Touzot, 1988, pp. 183-190.

42 Cfr. M. Arnaudo, *Belfagor come casistica: una lettura della Favola machiavelliana*, in «Italianistica», 2 (2005), pp. 13-26. Precisa lo studioso: "immaginare Machiavelli che maneggia disegni anamorfici non ci è comunque di grande aiuto o interesse: quello che ci preme piuttosto è rilevare che in uno stesso torno d'anni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento la prospettiva frontale, da strumento di organizzazione e comprensione del reale, diventa inquieta e si rivela tramite l'anamorfose come un mero artificio rappresentativo; gli ideali politici della trattatistica umanistica si moltiplicano nell'arsenale di strategie molteplici e tendenziali del pensiero machiavelliano; la discussione filosofica policentrica del dialogo antico e quattrocentesco sfocia nella straordinaria fortuna cinquecentesca del genere dialogico" (ibidem). Per il teatro shakespeariano e inglese, cfr. A. Thorne, *Vision and Rhetoric in Shakespeare. Looking through Language*, New York, St. Martin's Press, 2000.

43 Ivi, pp. 25-26.

Presa adunque Belfagor la condizione e i danari, ne venne nel mondo; e ordinato di sua masnade cavagli e compagni, entrò onoratissimamente in Firenze; la quale città innanzi a tutte l'altre elesse per suo domicilio, come quella che gli pareva più atta a sopportare chi con arte usuarie essercitassi i suoi danari<sup>44</sup>.

Sede di accorte politiche matrimoniali e finanziarie, il centro fiorentino rappresenta un volto della città moderna, della sua tendenza a superare in corruzione l'inferno stesso<sup>45</sup>.

Roderigo di Castiglia, nome 'terreno' di Belfagor, prende in moglie, ironia della sorte, una donna di nome Onesta, figlia di Amerigo Donati, bellissima ma dotata di tale "superbia che non ne ebbe mai tanta Lucifero", la quale non esita a imporgli "insopportabili spese" al punto da indurlo a invitare gli stessi fratelli di lei a dedicarsi al commercio, l'uno verso i mercati di Levante, l'altro a Ponente, e l'ultimo ad aprire un'oreficeria a Firenze<sup>46</sup>. Di fronte al fallimento di costoro e alla morsa dei creditori, Roderigo fugge per le campagne vicino a Peretola e incontra Gianmatteo del Brica, al quale si raccomanda affinché lo protegga. Questi lo nasconde in un monte di letame, evidente simbolo dell'infrazione del patto sociale e del recupero della libertà. Per ripagarlo, il diavolo gli promette un modo per arricchirsi: praticare esorcismo su di lui quando entrerà in una donna. Gianmatteo guadagna così i suoi primi cinquecento fiorini. Con la figlia di Carlo re di Napoli, indemoniata, ottiene cinquantamila ducati. Ormai Roderigo si dichiara sdebitato, ma Gianmatteo viene richiamato per liberare la figlia di Lodovico VII re di Francia. Invano cerca di convincere Roderigo a *uscire* dalla ragazza. Roderigo rifiuta: il debito è pagato. È a questo punto che si manifesta la *virtus* di Gianmatteo, che tenta la fortuna "per altra via": chiede al re di trasformare la piazza di Notre Dame in "un palco grande e capace di tutti i baroni e di tutto il clero di questa città", e di pararlo "di drappi di seta e d'oro", fabbricando poi nel suo centro un altare e celebrando una solenne messa. Intorno, provvede che si levino, ad un suo cenno del cappello, suoni di "trombe, corni, tamburi, cornamuse, cembanelle, cembali e d'ogni altra qualità romori". E se il diavolo/Roderigo non si dichiara spaventato da quell'apparato, quando sente il rumore fortissimo prodotto

44 N. Machiavelli, *Novella di Belfagor. L'Asino*, a cura di M. Tarantino, Roma, Salerno, p. 48.

45 Si vedano i saggi: T. Parks, *Medici Money. Banking, Metaphysics and Arte in Fifteenth-Century Florence*, cit.; R. Fremantel, *Dio e denaro. Firenze e i Medici nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2008 [ed. orig. *God and Money*, Firenze, Olschki, 1992-2505].

46 N. Machiavelli, *Novella di Belfagor*, pp. 49-51.

da quegli strumenti e Gianmatteo gli dice che è “mògliata che ti viene a ritrovare”, allora non esita a uscire definitivamente dall’indemoniata e a tornarsene indietro in Inferno<sup>47</sup>.

Nel testo di Machiavelli, al di là della trovata boccaccesca, spiccano tutte le caratteristiche di questa società *attraversata* e *letta* dal diavolo. Come l’Anticristo in Marlowe<sup>48</sup>, tale rappresentazione diventa contemporaneamente espressione e denuncia di distopia e, al tempo stesso, ricerca di soluzioni possibili. In questa novella e nelle commedie, infatti, la teatralità – evidente in quest’ultima scena<sup>49</sup> – resta il mezzo più efficace per esprimere entrambe queste possibilità. Del resto, come ha scritto Althusser, i Gesuiti si sono resi celebri dichiarando che *Il Principe* era stato scritto “con il dito del diavolo”, e che il suo autore era “l’artefice supremo dei pensieri del diavolo”<sup>50</sup>. Se questo è vero, è perché *Il Principe* rappresenta il disvelamento della *realtà effettuale* simultaneamente alla proposta di una, pur discutibile, utopia<sup>51</sup>.

Se nei testi politici e nelle lettere Machiavelli affronta i problemi storici e sociali in forma esplicita, è evidente la possibilità di cogliere un messaggio affine, pur ‘mascherato’, in testi narrativi come la novella di *Belfagor arcidiavolo* e nelle commedie, a cominciare dalla prima, perduta, intitolata *Maschere* e ispirata ad Aristofane<sup>52</sup>. Lo scrittore trova corrispondenza alle

47 Ivi, pp. 58-61.

48 Si veda J. Parker, *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007. Cfr. *infra*, § 4 e cap. III, § 3.

49 Danelon sottolinea come la *Favola*, in cui Machiavelli “vuole mettere alla berlina l’intera umanità”, si conclude “con una scena quanto mai ‘teatrale’”, che è anche parodia di una cerimonia nuziale (F. Danelon, “*I carichi e le incomodità del matrimonio*”. *Immagini coniugali nel Machiavelli letterato e rappresentazione del matrimonio nella pittura del Rinascimento*, in «Critica letteraria», 108 [2000], 28, pp. 459-489, pp. 483-485).

50 L. Althusser, *Teoria e pratica politica in Machiavelli e noi*, Roma, Il manifestolibri, 1999, pp. 17-60, p. 53 [tratto dall’ed. orig. *Écrits philosophiques et politiques*, t.II, Stock/IMEC, 1995]. Cfr. F. Gilbert, *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, il Mulino, 1964 e 1977 [ed. orig. da saggi diversi]. Si veda anche il particolare rapporto con Venezia nel capitolo *Machiavelli e Venezia*, ivi, pp. 319-334.

51 Gramsci parlava del testo come di un’“utopia rivoluzionaria” (in L. Althusser, *Teoria e pratica politica in Machiavelli e noi*, p. 30).

52 Se, infatti, “linguaggio e cultura si implicano vicendevolmente”, scrive Bruni citando Jakobson, Machiavelli sapeva bene che “le scoperte ricavate dalla riflessione sulla storia alta sembrano rispecchiare, nella sostanza, le regole vigenti nella realtà di ogni giorno” (Cfr. A. Bruni, *Approssimazioni alla scrittura teatrale nel carteggio di Machiavelli*, in «Studi italiani», 13, [2001], 2, pp. 5-28). Cfr. E. Raimondi, *Politica e commedia. Il centauro disarmato*, Bologna, il Mulino, 1998,

teorie politiche sulla storia e sul potere in questa realtà quotidiana e nei suoi modelli antropologici<sup>53</sup>, colti e messi alla prova in primo luogo attraverso il travestimento, con la rielaborazione e discussione delle identità e dei ruoli sociali. Il riso, la festa e il carnevalesco diventano le modalità con cui, in forma critica e dinamica, avviene anche per lo spettatore la presa d'atto della corruzione attuale ("per tutto traligna / de l'antica virtù el secol presente", *Mandragola*, Prologo<sup>54</sup>).

In entrambe le commedie il perno del discorso sul potere non è più direttamente la politica, ma i *rapporti di forza* che hanno al centro la donna, e con essa il matrimonio (come nel *Belfagor*), le sue funzioni e le sue dinamiche<sup>55</sup>. L'ambito pubblico e quello privato vengono così a incontrarsi e a ridefinirsi nella perdita di reciproche linee di demarcazione. Ci si interroga su che cosa siano il sesso e il desiderio, e su quali forze sostengano le politiche matrimoniali all'interno della struttura sociale. In questo senso, l'amore sembra definitivamente cancellato dall'orizzonte dei rapporti umani, se non come desiderio che sconfina nel ridicolo, oppure come voce in assenza che fa parlare implicitamente il *represso* sociale<sup>56</sup>.

Nella *Mandragola* Callimaco, giovane fiorentino trasferitosi a Parigi, lascia la Francia, la tranquillità e gli agi quando viene a conoscenza della bellezza di una donna di Firenze, Lucrezia, virtuosa moglie di Nicia, anziano e ricco dottore. Tornato nella città natale con la speranza di diventare l'amante della donna, Callimaco riceve l'aiuto del servo Siro e del sensale di matrimoni Ligurio per elaborare una strategia vincente, che si basa su un'attenta valutazione dei *pro* e dei *contro* della situazione stessa. Per prima cosa, travestito da medico, Callimaco convince Nicia a consegnargli inconsapevolmente la moglie con un tranello geniale: per "impregnare", Lucrezia deve bere la mandragola, i cui *effetti collaterali* sono però quelli di uccidere, entro otto giorni, l'uomo che per primo andrà a letto con lei. L'unico modo di salvare Nicia, perciò, è di farla giacere *prima* con un altro

---

pp. 45-113. G. Bárberi Squarotti, *La forma tragica del "Principe" e altri saggi su Machiavelli*, Firenze, Olschki, 1966.

53 "In Machiavelli la politica si svolge e si definisce entro una serie di modelli antropologici che chiamano in causa l'intera condizione naturale dell'uomo, tutta la più ampia sfera del vivere, dei rapporti degli uomini tra loro e con la natura esterna, con le condizioni spaziali e con i movimenti del tempo" (G. Ferroni, *Antropologia dell'illusione*, in *Machiavelli, o dell'incertezza*, pp. 65-83, p. 65).

54 N. Machiavelli, *Mandragola*, p. 68.

55 Cfr. P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Bologna, Feltrinelli, 1998 [ed. orig. *La domination masculine*, Paris 1998].

56 Mi richiamo alla tesi di Francesco Orlando, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.

uomo. Il marito inizialmente non vorrebbe accettare (“io non vo’ far la mia donna femmina, e me becco”), ma Callimaco gli propone come *onorevole* soluzione quella di andare a cercare, “in Mercato Nuovo, in Mercato Vecchio, per questi canti”, “il primo garzonaccio che noi troviamo scioperato” e di metterlo nel letto di Lucrezia (II, vi)<sup>57</sup>. Intanto l’“onestissima” moglie viene convinta dal frate Timoteo, corrotto con profusione di ducati sonanti<sup>58</sup>. Inutile dire che quel garzonaccio – vera e propria merce comparata sul mercato e sacrificata al dovere sociale della procreazione – sarà poi Callimaco stesso travestito e determinato a fare provare le vere gioie di una notte d’amore alla donna.

Quanto più colpisce spettatore e lettore, a questo punto, è la reazione di Lucrezia, che non solo apprezza l’inganno, ma lo esige come norma di vita futura, in un discorso che è un capolavoro di ambiguità celata dalla più sfacciata franchezza:

Poi che l’astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessoro mi hanno condotta a fare quello che mai per me medesimaarei fatto, io voglio iudicare che e’ venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che il cielo vuole che accetti. Però io ti prendo per signore, padrone, guida; tu mio padre tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene; e quello che ’l mio marito ha voluto per una sera, voglio che egli abbia sempre (V, iv)<sup>59</sup>.

Le parole di Lucrezia, beffarda parodia dell’Andromaca omerica veramente virtuosa, riflettono tutta l’adattabilità alle regole del gioco del nuovo mondo, quelle tracciate nello stesso *Principe*: trionfo dell’astuzia e delle doti fisiche; rovesciamento dei significati religiosi a suggello di una proficua “corruzione”; uso della retorica come forma di persuasione al servizio di qualsiasi verità. Lucrezia *impregnerà*, accontentando le regole sociali e le esigenze del marito – il quale si dichiara fiero di avere Callimaco, *absit malitia verbis...*, come “bastone che sostenga la nostra vecchiezza” (V, vi)<sup>60</sup> – e soddisferà il proprio piacere e quello dello stesso suo amante.

L’espedito della sostituzione di due personaggi a letto, di matrice bocacciana e poi ripreso da Shakespeare nel dramma *All’s Well that Ends Well*, sarà sfruttato anche nella *Clizia*, ma con tutt’altro esito. Qui, come anticipato, Clizia, la quale non compare mai sulla scena, è desiderata dal

57 N. Machiavelli, *Mandragola*, pp. 91-92.

58 Cfr. J. Lacroix, *Turbulences, manigances, impertinences de Fra Timoteo*, in «Italiens», 4 (2000), 2, pp. 451-472.

59 N. Machiavelli, *Mandragola*, p. 133.

60 Ivi, p. 136.

fratellastro Cleandro e dal patrigno Nicomaco, che vuole goderne attraverso un legittimo sposo, Pirro. Di fronte a tale contesa, la matrigna Sofronia (*nome parlante* che allude alla saggezza), pur umiliata dai desideri ‘proibiti’ del marito, resta vigile nel salvaguardare gli equilibri e la rispettabilità sociale. La sua strategia è infatti quella di dare in sposo a Clizia il fattore Eustachio, buon partito e “capitalista” *ante litteram*:

SOFRONIA: E con Pirro si morrà di fame. Io ti ricordo che le gentilezze degli uomini consistono in aver qualche virtù, sapere fare qualche cosa, come sa Eustachio, ch'è uso alle faccende, in su' mercati, a fare masserizia, a avere cura delle cose d'altri e della sua, ed è un uomo che vivrebbe in su l'acqua; tanto che tu sai ch'egli ha *un buon capitale* (II, iii)<sup>61</sup>.

L'uso del termine *capitale* è interessante non soltanto dal punto di vista linguistico (circolava già nelle lingue neolatine verso il XII secolo, nelle leggi di Guglielmo il Conquistatore, ad esempio, e in Cecco Angiolieri<sup>62</sup>); bensì per l'idea più precisa che in esso risieda una nuova forma di potere, quello di “fruttare” e di “fare fruttare”, di essere usato per conquistare altri beni (la donna stessa) e produrre a sua volta benessere sociale e familiare. Per capitale si intende qui ciò che viene investito nel matrimonio ai fini di produttività e accumulazione<sup>63</sup> – elemento distintivo del primo capitalismo (“accumulazione produttiva basata sul reinvestimento dei profitti”<sup>64</sup>), ed emblematico nel caso dei Medici a Firenze.

Se da una parte Eustachio è sostenuto da Sofronia per il *capitale umano* (il “saper fare qualche cosa”) ed *economico* di cui dispone, dall'altra è sull'assenza di Clizia che giocano le decisioni e le azioni di tutti gli altri personaggi. La sua paradossale estraneità, che tradisce l'implicita reificazione, è ancora più evidente quando Nicomaco propone che si estraiga a sorte tra i due pretendenti ufficiali per chi l'avrà in sposa: “Che si ponga in una borsa

61 N. Machiavelli, *Clizia*, pp. 157-158.

62 F. Boldizzoni, *Il capitale come moneta*, in *L'idea di capitale in Occidente*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 29-53, in part. pp. 33 sgg. (*Prima del capitalismo: la preistoria di un vocabolo*). Nel linguaggio inglese del Quattro e Cinquecento, invece, il sostantivo più diffuso era *stock*; inoltre figura nei manuali di contabilità, di James Peele e John Mellis, ad esempio, che importarono il metodo della partita doppia (cfr. R.D. Richards, *Early History of the Term Capital*, in «Quarterly Journal of Economics», 60 [1926], 2, p. 330). Cfr. H. S. Turner (ed.), *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, New York and London, Routledge, 2002.

63 Ivi, pp. 38-39.

64 G. Ruffolo, *Il capitalismo ha i secoli contati*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 36-37.

e' nomi loro, ed in un'altra el nome di Clizia, e una polizza bianca, e che si tragga prima el nome di uno di loro, e che a chi tocca Clizia, se l'abbia, e l'altro abbi pazienza" (III, vii)<sup>65</sup>. Anche quando la sorte propenderà per Nicomaco e Pirro, sarà Sofronia a condurre il gioco, aggirando la fortuna per favorire, con un'ardita beffa, la *giustizia*: il servo Siro dovrà travestirsi da Clizia e infiltrarsi nel letto che occuperà Nicomaco, d'accordo con Pirro per avere lo *ius primae noctis*. Si realizza così quel famigerato e goliardico tema delle "nozze maschie" che arriverà al *Mariage de Figaro* di Beaumarchais e che sembra risolvere, almeno in superficie, gli abusi del dramma.

Quindi, nonostante il suo finale sia, per così dire, più formalmente corretto di quello della *Mandragola* (il matrimonio tra Clizia e Pirro non viene consumato; Nicomaco non riesce ad approfittare della sposa perché incontra nel letto il servo Siro travestito), anche la *Clizia* è attraversata da significativa ambiguità. Innanzitutto proprio perché la protagonista, con la sua assenza, non può esprimere sentimenti né volizione. Come la vergine Giustina in *El mágico prodigioso* di Calderón de la Barca<sup>66</sup>, Clizia rappresenta l'oggetto del desiderio maschile ma anche l'identità mutevole: là velata ma volitiva, qui invisibile, identità vuota e interpretabile dagli altri personaggi (e del pubblico stesso) per essere messa al servizio dei loro sentimenti e dei loro piani. Persino la sua storia personale la presenta come un oggetto, bottino di guerra lasciato a Nicomaco e Sofronia da Beltramo di Guascona, inviato al seguito di Carlo V verso il Regno di Napoli nel 1494 per conquistarla ("intra la preda fatta a Napoli, questa fanciulla...", I, i<sup>67</sup>).

Soltanto alla fine si scoprirà che Clizia è figlia di Ramondo, gentiluomo napoletano, e potrà così essere promessa in sposa a Cleandro.

Anche dal punto di vista retorico, è significativo come questi personaggi femminili siano presentati agli spettatori con una modalità che risponde a tecniche simili e quelle della moderna pubblicità<sup>68</sup>. Se nella *Clizia* è l'assenza del personaggio a suscitare il massimo della curiosità e del desi-

65 N. Machiavelli, *Clizia*, p. 174.

66 Cfr. *infra*, cap. 6, §2.

67 N. Machiavelli, *Clizia*, p. 147.

68 Già secondo i *Principles of Advertising* di Daniel Starch (1924), il messaggio pubblicitario funziona quando sono soddisfatte tre norme basilari: 1) richiamare l'attenzione ed eccitare l'interesse per il contenuto; 2) fare nascere il desiderio di possedere l'articolo annunciato; 3) trasformare il desiderio in azione, cioè vendere. Se il consumatore è considerato come un insieme di necessità di cui si deve prevedere il soddisfacimento, tra queste si può porre l'appetito e la fame, a cui seguono esigenze affettive, e legate al possesso, all'attrazione sessuale e il piacere (cfr. Ellen Mazur Thomson, 'The Science of Publicity': *An American Advertising Theory, 1900-1920*, in «Journal of Design History», 9, (1996), 4, pp. 253-272)



derio del pubblico, nella *Mandragola* Lucrezia è descritta *a distanza*, da Cammillo Calfucci, probabilmente suo cognato, che a parole risveglia il desiderio di Callimaco e lo induce a lasciare Parigi e tutti i suoi affari per andare a conoscerla:

E nominò madonna Lucrezia, moglie di messer Nicia Calfucci, alla quale dette tante laude e di bellezze e di costumi, che fece restare stupidi qualunque di noi; e in me destò tanto desiderio di vederla che io, lasciato ogni altra deliberazione, né pensando più alle guerre o alla pace di Italia, mi messi a venire qui; [...] e sommi acceso in tanto desiderio d'esser seco che io non trovo pace<sup>69</sup>.

Anche in *Volpone*, Celia è presentata da Mosca al suo padrone, prima ancora che questi la veda, come carne fresca e splendente come oro: “[...] flesh that melteth, in the touch, to blood! / Bright as your gold! and lovely as your gold!”<sup>70</sup> (I, v, 113-114). Così Porzia, in *The Merchant of Venice*, è definita come un *vello d'oro* al quale tutti accorrono, da ogni parte del mondo, per godere della sua bellezza e della ricchezza che può mettere a disposizione (“a golden fleece”, I, i, 170). Pensiamo, inoltre, al ruolo di Pandaro nel *Troilus and Cressida*, capace di stimolare l'*appetito* dell'amico innamorato per dare così maggiore ambiguità al sentimento stesso. Le sue parole, in apertura del I atto del dramma, presentano Cressida come una “torta” (“a cake”, I, i, 15 e sgg.) in attesa di essere impastata, lievitata, infornata e infine consumata. Ciò ha la funzione di reificare la donna, non ancora apparsa sulla scena, e di trasformarla in una merce doppiamente *appetibile*: a Troilo, che ne è già innamorato, e anche allo spettatore, che ancora non la conosce.

Si può dire che tale tendenza rappresenti anche una trasformazione paradossale del motivo trovadorico, cortese e stilnovista dell'*amor lontano*, con una devalorizzazione e, se così si può dire, de-idealizzazione del sentimento amoroso. Esso si trova collocato in un contesto dove l'economia di mercato e il primo capitalismo, come scrive Karl Polanyi, si estendono a una rete di significati sempre più ampia<sup>71</sup>. Nel *Troilus and Cressida* di Shakespeare, le immagini con cui l'amore è ricondotto ad aspetti materiali,

69 N. Machiavelli, *Mandragola*, p. 73.

70 [Carne che al tocco si scioglie in sangue! Brillante come l'oro! Desiderabile come l'oro!].

71 Cfr. K. Polanyi, *La grande trasformazione*, Torino, Einaudi, 1974 [ed. orig. *The Great Transformation: the Political and Economic Origins of our Time*, 1944, ora nell'edizione Boston, Beacon Press, 2001]; *Trade and Market in the Early Empires: Economies in History and Theory*, Glencoe, Illinois, 1957.

economici e mercantili, sono moltissime<sup>72</sup>. Nei drammi di Machiavelli il rapporto uomo-donna si riconduce simbolicamente alle teorie sul potere, a loro volta collegate a questioni economiche e strategiche che richiedono continue trasformazioni e ridefinizioni delle qualità personali e del comportamento ai fini della scelta di ciò che è migliore. La forza paradossale della Clizia assente diventa così quella di una implicita *negazione*, intesa in senso freudiano e bergsoniano, come doppia affermazione che porta lo spettatore a *prendere coscienza del rimosso o represso*.

Che cosa succederebbe se Clizia fosse in scena? Che né l'intreccio né il messaggio che agisce attraverso la ricezione e la reazione dello spettatore prenderebbero forma. Soltanto il suo silenzio serve a fare parlare il *represso*, il dubbio di un sentimento subordinato ai nuovi bisogni del mondo.

Lo sviluppo dei drammi *Clizia* e *Mandragola* mette quindi in evidenza come, sulla superficie delle cose, tutto si muova per il solo raggiungimento di fini egoistici individuali in rapporto alla domande imposte dalla società. Nella *Clizia* è la rispettabilità sociale, almeno apparente, a trionfare. Il dramma si conclude con le parole di Sofronia, rivolte al suo pubblico: “E voi, spettatori, ve ne potrete andare a casa, perché [...] si ordineranno le nuove nozze, le quali fieno femine, e non maschie”(V, vi)<sup>73</sup>. Nella *Mandragola* sono il denaro (usato per corrompere il frate) e il sesso (usato per conquistare Lucrezia) a ottenere i migliori profitti.

Se quindi è vero che con il mondo descritto da Machiavelli ha inizio il predominio dallo “stato metafisico e sovraempirico della *necessità*” – come ha scritto John M. Coetzee in *Diary of a Bad Year*, un lucidissimo romanzo-saggio sul mondo moderno – non soltanto con esso nascono “il dualismo della cultura politica moderna” e la convivenza tra legge morale e razionalità strumentale<sup>74</sup>; ma è la nozione occidentale di *razionalità* che cambia, soprattutto sul piano politico, e, di conseguenza, i rapporti (anche economici) tra *desiderio* e *scelta*. La razionalità si interpreta metaforicamente come un gioco di scacchi, con le “decisioni prese sulla base della teoria della probabilità”, e un’attenta valutazione del rischio e dell’azzardo<sup>75</sup>. Già nelle commedie di Machiavelli e, come vedremo, in *The Merchant of*

72 Cfr. J. G. Harris, *Sick Economies: Drama, Mercantilism, and Disease in Shakespeare's England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.

73 N. Machiavelli, *Clizia*, p. 201.

74 J.M.Coetzee, *Su Machiavelli*, in *Diario di un anno difficile*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 19-20 [ed. orig. *Diary of a Bad Year*, New York, 2007].

75 J.M. Coetzee, *Del terrorismo*, Ivi, pp. 21-22. Cfr. R. Bireley, *The counter-reformation Prince. Antimachiavellism in early modern Europe*, Univeristy of North Carolina, 1990.

Venice, anche il concetto di *fortuna* muta il proprio significato tradizionale: coincidendo con una *necessità* fatalistica o laica, si impone per l'uomo come necessità primaria la revoca della legge morale per la salvaguardia del *potere* e per l'*autoconservazione*.

Il tradimento di Cressida nel dramma shakespeariano (ma già nelle sue fonti) è un caso esemplare di questo principio e dello sviluppo di tali dinamiche a livello di un sentimento intimo come l'amore. L'esercizio della razionalità strumentale si mette al servizio dell'*azzardo*, di un abile gioco di forze tra caso e scelta, ai fini di tentare un equilibrio tra economia pubblica e bisogni privati. Lo dimostrava già la novella di Belfagor: Gianmatteo è *fortunato* nell'incontrare il diavolo e nel vedersi ricambiato il favore, ma la sua fortuna può dirsi tale solo quando si consolida in *virtus*, e quando, stabilmente, si traduce in denaro<sup>76</sup>.

### *La scena teatrale e le architetture distorte*

Torniamo alla *scena* di questi testi, fisica e simbolica. Mi sembra infatti che l'aspetto più significativo dell'opera di Machiavelli, specie per il suo influsso sulla letteratura inglese ed europea, sia da una parte il rapporto dialettico tra le forme dello spettacolo e le forme della politica e, dall'altra, la mancata corrispondenza tra la scena e l'ideologia della città – un elemento su cui gioca anche il teatro di Giordano Bruno<sup>77</sup>, e ripreso in senso provocatorio nel ritratto del personaggio del *Jew* di Marlowe.

Per alcuni studiosi lo sfondo della *Mandragola* e della *Clizia* richiama gli spazi utopici e le città ideali del Rinascimento come quelli raffigurati nella pala di Urbino recentemente attribuita a Piero della Francesca, oppure nelle pitture di Berlino e di Baltimora (figg. 9-10)<sup>78</sup>. Si tratta di prospetti idealizzati, costruiti secondo i trattati di età antica e umanistica sulle città ideali, da Platone a Leon Battista Alberti. Pienza, ad esempio, progettata dall'architetto Bernardo Rossellino per papa Pio II, edificata tra il 1459 e il 1462 e capolavoro di architettura rinascimentale, seguiva le norme della

76 M. Arnaudo, *Belfagor come casistica: una lettura della Favola machiavelliana*, pp. 19 e 23 sgg.

77 "Dell'universo sulfureo e arroventato del *Principe* Bruno sembra trarre tutto il senso irrinunciabile di una politica che non può fare a meno di condursi anche con l'intrigo, con l'inganno, con la finzione" (S. Ricci, "*Fede*" e "*dissimulazione*": *Bruno lettore di Machiavelli nella crisi delle guerre di religione*, p. 262).

78 Cfr. J. Tylus, *Machiavelli's Mandragola and the Spectacle of Infamy*, in «*Renaissance Quarterly*», 53 (2000), 3, pp. 656-686, p. 667; cfr. A. Parronchi, *La prima rappresentazione della "Mandragola"*, Firenze, Polistampa, 1995.

città perfetta<sup>79</sup>. A partire dalla seconda metà del Quattrocento, inoltre, si intensifica in pittura la rappresentazione di ritratti commissionati per celebrare la coppia e la famiglia, generalmente realizzati per una committenza privata, aristocratica e borghese. Raffigurazioni come il *Ritratto di coniugi* di Lorenzo Lotto (1523-1524), le diverse nozze di Cana, nonché i ritratti di Caterina de' Medici con Enrico II e di Maria accanto a Enrico IV di Valois (ad esempio quello realizzato da Jacopo di Chimenti da Empoli, fig. 11)<sup>80</sup>, con al centro il simbolo coniugale dell'anello (ripreso nel *Merchant* shakespeariano), rispecchiano questo "mito tipicamente borghese" della coppia matrimoniale felice<sup>81</sup>. Un "trattamento celebrativo"<sup>82</sup> che lascia poco spazio a dubbi e ad ironia. La razionalità ideale ad esso sottesa si rispecchia nei *Libri di famiglia* (tra i più noti quelli di Leon Battista Alberti) e nei diari dei mercanti, composti per celebrare le imprese commerciali di una casata con il preciso appunto quotidiano di vendite e guadagni<sup>83</sup>.

Su questi capisaldi dell'umanesimo rinascimentale il teatro opera un evidente stravolgimento parodico che intacca i concetti di città, di famiglia, di matrimonio soprattutto quando essi si trovino vincolati non a una scelta individuale, ma a una norma sociale legata a una concezione di potere, politico o economico, che travolge i sentimenti e i bisogni dell'individuo stesso. Una divertente parodia o, piuttosto, una comica dissacrazione dei libri inglesi dei viaggi e dei diari italiani dei mercanti è proposta ad esempio in *Volpone*, in un dialogo ai limiti del surreale tra Sir Politic e Peregrin:

79 J. Pieper, *Pienza: il progetto di una visione umanistica del mondo*, Stuttgart, Axel Menges, 2000 [ed. orig. *Pienza: der Entwurf einer umanistischen Weltsicht*, Stuttgart-London, 1997]; cfr. L. Secchi Tarugi (a cura di), *Cultura e potere nel Rinascimento*, Atti del IX Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 21-24 luglio 1997), Firenze, Cesati, 1999.

80 Si veda la mostra, organizzata a Palazzo Strozzi, su *Caterina e Maria de' Medici: donne al potere*, ottobre-novembre 2008.

81 F. Danelon, *I carichi e le incommodità del matrimonio. Immagini coniugali nel Machiavelli letterato e rappresentazione del matrimonio nella pittura del Rinascimento*, pp. 463-464. Cfr. C. James, *Friendship and Dynastic Marriage in Renaissance Italy*, in «Literature & History», XVII (2008), 1, pp. 4-18.

82 Ivi, pp. 466-467. Cfr. Bruckner, *Giovanni e Lusanna. Amore e matrimonio nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1988.

83 Si vedano: V. Branca, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Rusconi, 1986; A. Cicchetti - R. Mordenti, *La scrittura dei libri di famiglia*, in *Letteratura italiana* a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. III., *Le forme del testo*, tomo II, *La prosa*, alle pp. 1117-1159; A. Stussi, *Filologia mercantile*, in «Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta», a cura di V. Masiello, Roma, Salerno, 2000, pp. 269-284.

SIR POLITIC [...] this is my diary.  
 Wherein I note my actions of the day.  
 PEREGRINE  
 Pray you, let's see, sir. What is here? '*Notandum*.  
 A rat had gnawn my spur-leathers; notwithstanding  
 [...] and paid a *moccenigo*,  
 For piercing my silk stocking; by the way,  
 I cheapeden sprats: and at St. Mark's I urined' (IV, ii, 133-145).

[POLITIC: questo è il mio diario. Dove annoto le mie azioni quotidianamente. PEREGRIN: Vi prego, fatemi vedere. Cosa c'è qui? *Notandum*: un topo mi ha rosicchiato le stringhe di cuoio degli speroni; pazienza. (...) ho pagato un *moccenigo* per fare cucire le mie calze di seta; a proposito, ho pagato le sardelle a prezzo più basso; e a San Marco ho pisciato]

Analogamente, la *Mandragola* può essere letta come “consapevole parodia, storicamente determinata, dell’istituzione matrimoniale attraverso il blasfemo rovesciamento del ‘modello’ coniugale finalmente affermatosi come canonico, ossia quello, ormai comunemente celebrato pure nell’iconografia, della Sacra Famiglia”<sup>84</sup>. Si pensi alla prima (e unica, nel testo) notte d’amore di Callimaco e Lucrezia, inizialmente lasciata alle attese del pubblico secondo il modello dello stupro sulla traccia dell’episodio della Lucrezia di Tito Livio (“*Mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit, culpam abesse*”, *Ab urbe condita*, I, 58; cfr. “La volontà è quella che pecca, non el corpo”, *Mandragola*, iii, xi<sup>85</sup>), completamente rovesciato quando Lucrezia si dichiara desiderosa di farne regola di vita futura dopo aver gustato le gioie del corpo di Callimaco. Secondo Jane Tylus, il teatro di Machiavelli riprende l’episodio di Livio come esempio di *spettacolo dell’infamia*, ma intendendo per *infamia* non già lo stupro, che non è più tale – “il corpo violato della casta donna”, che nella letteratura rinascimentale diventava simbolo della ribellione degli uomini di lettere contro la tirannide<sup>86</sup> – bensì l’adattamento alla nuova regola di comportamento, e soprattutto i suoi presupposti, con il coinvolgimento di tutta la comunità cittadina nell’allegoria scenica (come avviene in senso esplicito, ad esempio, in una commedia come *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega<sup>87</sup>). Nel nostro

84 F. Danelon, “*I carichi e le incomodità del matrimonio*”. *Immagini coniugali nel Machiavelli letterato e rappresentazione del matrimonio nella pittura del Rinascimento*, p. 469.

85 N. Machiavelli, *Mandragola*, p. 107.

86 J. Tylus, Machiavelli’s *Mandragola* and the Spectacle of Infamy, p. 656.

87 Cfr. R. Alonge, *La scena spagnola tra Cinquecento e Seicento*, in *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell’oscuro oggetto del desiderio*, Torino, Utetlibreria, 2008,

caso, la commedia diventa una “trappola sociale”, capace di sfidare “le nozioni umanistiche di una relazione ideale tra il teatro e la città”<sup>88</sup>.

Dal punto di vista scenografico, in questo senso, ampio spazio è lasciato alla distorsione delle prospettive, a cui corrispondono la dissacrazione, il dubbio, l'ironia. Lo sfondo del finale in cui tutti si riconciliano, inoltre, lascia pensare a una sorta di secondo matrimonio suggellato dal frate tra paradossali giochi di parole e spunti metateatrali:

FRATE TIMOTEO Andianne tutti i chiesa, e quivi direno l'orazione ordinaria; dipoi, doppo l'uficio, ne andrete a desinare a vostra posta, voi, aspettatori, non aspettate che noi usciano più fuora: l'uficio è lungo, e io mi rimarrò in chiesa, e loro, per l'uscio del fianco, se ne andranno a casa. Valète (V, vi)<sup>89</sup>!

Risulta così evidente al pubblico quella “caricatura d'un matrimonio davanti all'edificio sacro”, che evoca i dipinti degli sposi di committenza borghese e aristocratica, e le pitture religiose come gli sposalizi della Vergine di Perugino e di Raffaello<sup>90</sup>. Centrale resta la dissacrazione dell'amore, la sua impossibilità di esistere fuori dal piacere sessuale o dalla norma sociale.

Analogamente collocato in un mondo del disamore e del compromesso, il rapporto tra amore e matrimonio è trattato in *The Merchant of Venice*, dove però non viene negata a priori la possibilità che l'uno si concreti nell'altro. Piuttosto, l'amore deve essere messo alla prova secondo molteplici direzioni, secondo *chance* e mutamenti che lo rendono meno statico e prevedibile. Non è casuale che vi sia recuperato il simbolo dell'anello posto al centro delle pitture, e che esso alla fine rappresenti il *trait d'union* di un discorso amoroso che ridiscute sessualità ed economia, desideri privati e doveri pubblici.

L'implicita presa di posizione di Machiavelli tocca quindi l'umanesimo ideale, nonché le forme di diffusione di un'ideologia di potere di cui il teatro stesso (come il diavolo) svela il fondo corrotto o ridicolo (nel legame tra i due termini, quando cioè il riso e le maschere rivelano la corruzione più sottile e inattaccabile). Se le città ideali e certe pitture rinascimentali lasciano presupporre che altrettanto perfette siano le persone che vi abitano,

---

pp. 110-132, p. 115.

88 J. Tylus, Machiavelli's *Mandragola* and the Spectacle of Infamy, p. 656.

89 N. Machiavelli, *Mandragola*, pp. 136-137.

90 F. Danelon, “*I carichi e le incommodità del matrimonio*”. *Immagini coniugali nel Machiavelli letterato e rappresentazione del matrimonio nella pittura del Rinascimento*, p. 479.

Machiavelli si diverte a fare percorrere le strade, le architetture cittadine, i palazzi signorili, le chiese da personaggi che sotto la maschera nascondono inganni e turpitudini, giochi di potere, intrighi e corruzione, e che si trasformano così in interpreti deformati di quadri e *dossier* di famiglia. Distopia e utopia finiscono quindi ancora una volta per incontrarsi e prendere corpo sulla scena teatrale, dove vengono rappresentati i desideri degli uomini, ma anche la loro impossibile realizzazione, i limiti, le distorsioni, e insieme le molteplici direzioni di indagine.

Spazi realistici che si contrappongono agli spazi idealizzati ma che rivelano una fondamentale continuità con essi sono in particolare i mercati, intesi come proiezione simbolica dello spazio teatrale, luoghi eterogenei di incontro, scambio, trasformazione di valori, di una visione carnevalesca del mondo. Nella *Clizia* il vecchio Nicomaco si reca al mercato per comprare i migliori prodotti per “parere gagliardo, odorifero!” (IV, iv)<sup>91</sup> e dare il meglio di sé nel letto di Clizia: “insalata di cipolle cotte; dipoi una mistura di fave e spezierie” (IV, ii)<sup>92</sup>. Un ricetta afrodisiaca che accentua il ridicolo della situazione:

PIRRO Che fa, codesto?

NICOMACO Che fa? Queste cipolle, fave e spezierie, perché sono calde e ventose, farebbono fare vela a una caracca genovese. Sopra queste cose si vuole un pippione grosso arrosto, così verdemezzo, che sanguini un poco (IV, ii)<sup>93</sup>.

Spezie e *spezierie*, del resto, viaggiavano a quel tempo regolarmente da Oriente a Occidente ed erano il fulcro della nuova economia<sup>94</sup>.

Il mercato diventa anche cassa di risonanza di quanto accade sulla scena: “Va’, parlale” – dice il vicino di casa Damone a Nicomaco, già umiliato dalla beffa, alludendo a Sofronia – “ed io n’andrò intanto in piazza ad in mercato ad ascoltare, se io sento cosa alcuna di questo caso, e ti verrò ricoprendo el più che io potrò” (V, ii)<sup>95</sup>. Esso è infine lo spazio pubblico in cui gli spettatori rivedono se stessi rappresentati e doppiamente mascherati: dai personaggi sulla scena e dai travestimenti che essi a loro volta indossano.

Il travestimento carnevalesco e il principio del mondo alla rovescia accentuano, com’è risaputo, questo gioco di prospettive: la *Mandragola* era

91 N. Machiavelli, *Clizia*, pp. 127-128.

92 Ivi, p.181.

93 Ibidem.

94 Cfr. G. Ruffolo, *La via delle spezie, in Il capitalismo ha i secoli contati*, pp. 103-106.

95 N. Machiavelli, *Clizia*, p. 196.

stata scritta per essere rappresentata nei giorni del carnevale del 1526 su invito di Guicciardini, per Clemente VII a Faenza (nonostante poi la rappresentazione non abbia avuto luogo); così nella *Clizia* si insiste molto sulla collocazione carnevalesca, che assume anche la funzione di stemperare la più volgari intemperanze dell'intreccio.

Al carnevale i personaggi fanno spesso riferimento:

NICOMACO Ove si va?

SOFRONIA Alla Messa.

NICOMACO Ed è pur carnesciale; pensa quel che tu farai di quaresima! (II, iii)<sup>96</sup>

È alludendo al carnevale che Nicomaco rimprovera il figlio Cleandro, innamorato di Clizia eppure immobile e incapace di escogitare qualcosa per conquistarla: “Sogliono in simili dì di carnesciale e’ giovani tuoi pari andarsi a spasso veggendo le maschere, o ire a fare al calcio. Tu sei uno di quegli uomini che non sai fare nulla, e non mi pari né morto né vivo” (III, i)<sup>97</sup>.

Il movimento dei due drammi è creato dal gioco di maschere e di travestimenti che generano i cambi di personalità, la comicità e le beffe. Ad esso è affidata una forma, pur paradossale (l’unica possibile), di giustizia. Essa si risveglia anche nello spettatore già nel momento stesso in cui la scena gli scrolla di dosso la noia, in cui succede qualcosa di imprevisto e di imprevedibile. Nella *Mandragola* le battute dei personaggi indicano contemporaneamente come venga preso in giro e tradito messere Nicia e come si debbano travestire gli attori: il frate farà la parte di Callimaco con due noci in bocca; e questi, travestito da quel garzonaccio preso al mercato, dovrà entrare nella stanza di Lucrezia con un mantello corto, un “pitocchino” addosso, “cantando un canzoncino” (“«Venir ti possa el diavolo allo letto, / da poi che io non ci posso venire io!»”, IV, ix)<sup>98</sup>); così lo istruisce il sensale Ligurio, suggerendogli anche di digrignare la bocca e di chiudere un occhio, di indossare “un naso” (IV, ii)<sup>99</sup>. Anche Nicia si travestirà, con una palla di cera in bocca, “intra le due corna” della banda che prenderà il nome di “San Cucù” (IV, ix)<sup>100</sup>. Altrettanto comica è la scena della *Clizia* in cui il servo Siro, indossati i panni della bella giovane a cui Pirro aveva già

96 Ivi, p. 156.

97 Ivi, p. 164.

98 N. Machiavelli, *Mandragola*, p. 115.

99 Ivi, p. 116.

100 Ivi, pp. 123-124.



dato l'anello (IV, vii)<sup>101</sup>, fa in modo che Nicomaco scambi la sua virilità per “quello pugnale che Clizia aveva ella preso per darmi con esso” (V, ii)<sup>102</sup>.

Come nel *Candelaio* e in *Volpone*, travestimenti, imbrogli e beffe rappresentano i mezzi più efficaci per evidenziare una “realtà effettuale” dove i valori si ritrovano cambiati, trasformati, sovvertiti. Il carnevale e il travestimento servono come spunto metateatrale, critico, presa di coscienza ma anche distanziamento dalla realtà rappresentata. Il diavolo che anima il teatro di Machiavelli, quindi, come il Belfagor dell'omonima novella, è lo stesso che entra nel letto di Lucrezia, espressione di disvelamento e di dissacrazione insieme.

### *Napoli: Il candelaio*

#### *Sotto questo campano clima... “subest Mercurio”*

Nell'allestimento del 2001 diretto da Luca Ronconi, il *Candelaio* di Giordano Bruno (rappresentato per la prima volta in Italia soltanto nel 1968) presentava un impianto scenografico particolarmente sofisticato e imponente che enfatizzava il complicato intreccio e i suoi rapporti con il labirintico contesto napoletano: il palcoscenico era formato da una serie di porte sovrapposte in disordine, su diversi livelli, che invadevano la platea, con una presenza ossessiva di orologi ammassati a terra e botole da cui entravano e uscivano gli attori. Il letto, il banco di scuola, gli alambicchi di alchimisti e ciarlatani enfatizzavano le caratteristiche dei tre protagonisti, poi palesemente rimescolate. Dominavano il disordine generale, la sovrapposizione (fisica, costante) degli elementi visivi e degli attori, le aporie (anche nel senso letterale del termine: strade sbarrate, tipiche del labirinto), l'impossibilità di trovare il bandolo della matassa, la percezione di una follia nascosta dietro l'apparente lucidità dei pretesti e delle argomentazioni. (figg. 12-13).

Il caos, la deroga alla lucidità, la sovrapposizione e l'accumulo sono le caratteristiche dominanti del testo fin dall'*Antiprologo*, dove una delle diverse e poco *autorevoli* (nel vero senso della parola) voci che si alternano nel presentare il dramma lamenta che il *Prologo* stesso sia “tanto intricato e indiavolato” che “non bastan tutti trombetti e tamburini delle Muse put-

101 N. Machiavelli, *Clizia*, pp. 186-187.

102 Ivi, p. 195.

tane d'Elicon a ficcarmen' una pagliusca dentro la memoria"<sup>103</sup>. Eppure la commedia partirà, prenderà il largo come "barconaccio dimesso, scasciato, rotto, male impeciato", lasciando il "sicuro porto" napoletano "del Mandracchio"<sup>104</sup> per darsi in pasto all'avventura e agli stessi spettatori. Del resto la metafora della pece, di dantesca memoria, che prende corpo tra i diversi *diavoli-marioli* del dramma, torna nelle parole di Scaramurè rivolte a Bonifacio per estorcergli del denaro fingendo di volerlo aiutare: "Avertite, messer Bonifacio, che si voi non la spalmerete bene, la barca correrà malamente" (III, iii, 165)<sup>105</sup>.

Nel *Proprologo*, all'interno di quella sua impostazione visionaria, si parla del testo "come una specie di tela, ch'ha l'ordimento e tessitura insieme", alla maniera del racconto nelle *Metamorfosi* di Ovidio (V, 5), e si allude ai suoi significati più riposti e allegorici ("chi la può capir, la capisca; chi la vuol intendere, l'intenda"), che si dispiegano nell'espressività del contesto napoletano: "dovete pensare di essere nella regalissima città di Napoli, vicino al seggio di Nilo"<sup>106</sup>. Vi dominano la *varietas* e la confusione tra realtà e finzione, tra beffe e reali soprusi, tra sessi, e la costante sovrapposizione tra linguaggio sacro e profano, e tra le lingue colte come il latino e il greco, il *maccaronico*, il dialetto napoletano. Anche la malattia ha una funzione evidentemente dissacratoria, e sottolinea la reciproca contaminazione dei mondi e dei personaggi, di baccellieri e maestri, sciocchi e religiosi. Ricorrono i morbi più sgradevoli e ridicoli, con espressioni che sembrano anticipare la *verve* espressiva di un personaggio come il Tersite shakespeariano del *Troilus and Cressida*: "febbre quartane, cancheri spirituali, pensieri manco di peso, sciocchezze traboccanti, intoppi baccellieri, granchiate maestre, e sdruciolate da fiaccars' il collo"<sup>107</sup>.

I personaggi presentati nell'*Argomento*, pur distinti in quanto interpreti di tre tendenze e storie differenti ("l'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bar-

103 *Candelaio*, Antiprologo, p. 274. Si vedano i saggi: M. Canova, *Il caos come metafora nel "Candelaio" di Giordano Bruno*, in «L'immagine riflessa», 1 (1998); A. L. Puliafito Bleuel, *Comica pazzia: vicissitudine e destini umani nel "Candelaio" di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki, 2007; F. Calabrese, *From Epithet to Image: The Transformation of Il candelaio's Protagonistes*, in «Studi Rinascimentali», 2 (2004), pp. 59-68. E anche, nel contesto europeo, F. A. Yates, *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2001 [ed. orig. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, 1964]; M. Concolato, *Sui rapporti tra Bruno e la cultura elisabettiana*, in «Studi Rinascimentali», 2 (2004), pp. 101-108.

104 Ivi, pp. 274-275.

105 G. Bruno, *Candelaio*, p. 327.

106 G. Bruno, *Candelaio*, Proprologo, p. 276.

107 Ivi, p. 281.

tolomeo e la pedanteria di Manfurio”<sup>108</sup>), finiscono subito per confondersi: si tratta di un “insipido amante”, di un “sordido avaro” e di un “goffo pedante”, “dei quali l’insipido non è privo di goffaggine e sordidezza, il sordido è ugualmente insipido e goffo, ed il goffo non è meno sordido e insipido di quanto è goffo”<sup>109</sup>. Tutti e tre presentano, per così dire, devianze che costituiscono il fulcro e il nerbo dell’azione scenica: Bonifacio, nonostante sia sposato con la bella Carubina, ha avuto soltanto rapporti sodomiti – è *candelaio*, e fino a 42 anni non si era mai “*mulieribus* coinquinato” (I, iii, 66)<sup>110</sup> – e ora, come commenterà il pittore Gioan Bernardo, “da candelaio vuole diventare orefice” (I, x, 87, altra metafora dell’*anello* con il suo doppio senso)<sup>111</sup>; si dichiara infatti innamorato della cortigiana Vittoria, che vorrebbe sedurre con la magia (l’“occolta filosofia”<sup>112</sup>) e con agghiaccianti versi di matrice petrarchesca, senza capire che la donna mira soltanto a ricavare da lui del denaro; Bartolomeo porta avanti per tutto il dramma l’idea fissa di trasformare i metalli in oro; Manfurio non fa che sfoggiare il suo latino pedantesco, finché non viene derubato della borsa e del mantello e sua volta viene arrestato nel tentativo di riprenderseli.

Centrale è l’effetto straniante di questa sovrapposizione, tale per cui i più prevedibili stereotipi di ciascun personaggio si confondono continuamente. Se, ad esempio, è Bonifacio a rivolgersi alla magia e al finto mago Scaramurè che gli dona l’immagine di cera dell’amata Vittoria come una specie di feticcio *woodoo*, sarà l’*alchimista* Bartolomeo a manifestare la sintomatologia tipica dell’innamorato, ma per i metalli preziosi, personificati nelle figure di due donne: “la signora Argenteria m’affligge; la signora Orelia m’accora” (I, iii, 66)<sup>113</sup>. Il personaggio rappresenta la perversione della magia quale era stata concepita dai filosofi della natura. Per lui, infatti, non soltanto il *principio primo* coincide con i metalli, “et ogni cosa sopra la terra desiderabile, da questi si cava”, ma il denaro contiene i quattro elementi naturali, acqua terra fuoco acqua, ed è superiore alla parola (che è roba da “salta-in-banco”) e a tutti gli altri elementi:

Or faccian conto di erbe le bestie, di pietre gli matti, e di paroli gli salta-in-banco: ch’io per me non fo conto d’altro, che di quello per cui si fa conto d’ogni cosa. Il danaio contiene tutte le altre quattro: a chi manca il danaio, non

108 G. Bruno, *Candelaio*, Argomento, p. 265.

109 Ibidem.

110 Ivi, p. 286. L’espressione è in *Apocalisse*, XIV, 41.

111 Ivi, p. 296.

112 Ivi, p. 283.

113 Ivi, p. 287.

solo mancano pietre, erbe e parole, ma l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco e la vita stessa (III, i, 158)<sup>114</sup>.

Per Bartolomeo, che usa immagini simili a quelle della celebre apertura del *Volpone* di Jonson sulla celebrazione della ricchezza, la magia serve a procurare denaro. A questo scopo, egli passa tutte le sue giornate nell'ossessiva ricerca della pietra filosofale e non esita a sciupare seicento scudi nell'illusione di avere da Cencio la miracolosa *Pulvis Christi*.

Il controcanto comico è rappresentato dalle parole della moglie Marta, che lo descrive sempre alla fornace, folle, in ritratti peraltro gustosissimi: "La faccia di mio marito assomiglia ad uno il quale è stato trent'anni a far carboni alla montagna di Scarvaita, che sta da là del monte di Cicala. Non sta cossì volentieri pesce in acqua, come lui presso que' carboni vivi a fumegarse tutto il giorno (non voglio maledirlo): poi mi viene avanti con quegli occhi rossi et arsi di sorte che assomiglia a Luciferre". Eppure, quell'*inferno* in cui vive Bartolomeo assume gli attributi paradossali di un *paradiso*, sempre secondo il quadro grottesco di Marta: "solo il suo paradiso è la fornace. Le sue gemme e pietre preziose son gli carboni, gli angeli sono le bozzole che sono attaccate in ordinanza ne' fornelli con que' nasi di vetro da cqua; e da llà tanti lambicchi di ferro, e de più grandi e de più piccoli e di mezzani" (I, xiii, 107)<sup>115</sup>. In aggiunta vi è il racconto di Barra che, in termini straordinariamente comici, rivela di avere sedotto Marta mentre il marito era alla fornace (I, xiii)<sup>116</sup>.

Parallelamente, i tentativi di seduzione di Bonifacio sono irrisi dalla caustica saggezza di Vittoria. Nel monologo che apre la scena III dell'atto II, troviamo un ritratto lucidissimo del personaggio, nelle parole della donna che sta valutando le opportunità di ricambiarlo: "Ben che costui abbia poco cervello e mala schena, ha però buona borsa: del primo, suo danno; del secondo, mal non m'accade; del terzo se ne de' far conto". Scarsa in-

114 Ivi, p. 324.

115 Ivi, p. 303.

116 "Si lei avesse detto una volta «No», io non avrei più parlato facendo rimaner la cosa cossì lli; ma per che disse più de dodici volte «No, no no, non non, non, none, none, none, nani, nani, none»: «Cazzo,» dissi intra di me, «costei ne vuole [...]»; [...] ella rispose: «Và via, v'è via, via, via, via, via, via, via, via, via, mal uomo». Si lei avesse detto una volta «Và via», forse io arei smaltito di quella sicurtà che gli tanti «non, non» mi aveano data: ma per che, ripigliando due volte il fiato, disse più di quindeci volte «Via, via», et io ho udito dire da mastro Mamfurio che le due negazione affermano, e molto più le tre come veggiamo per isperienza: «Dunque» dissi io intra me stesso, «costei vuol dansare a tre piè; e forsi che io gli piantarò un'altra gamba tra le due, acciò possa ancor meglio correre» (Ivi, pp. 318 sgg.).

telligenza e scarsa potenza virile sono quindi bilanciate dalla ricchezza. Ad essa infatti punterà Vittoria, che nel saggio resoconto delle virtù di Bonifacio si rivolge curiosamente a sé con il secondo nome di Porzia (così chiamata, poco dopo, anche da Sanguino<sup>117</sup>): “or torniamo a proposito, Porzia: conviene che chi è bella per la gioventù, che sii saggia per la vecchiaia” (II, iii)<sup>118</sup>. Saggezza non potrà dunque essere per lei altrimenti che tentare in tutti i modi di derubare lo sprovveduto innamorato.

Vano è perciò l'affaccendarsi di Bonifacio e di Bartolomeo, entrambi affetti dalla medesima, stereotipata, sintomatologia amorosa. Al tempo stesso, si enfatizza l'inutilità del linguaggio del pedante Mamfurio, soprattutto nel momento in cui costui si presta a mettere la sua scrittura al servizio della seduzione di Bonifacio. Anche qui non tarda a sopraggiungere il ridicolo, nei commenti delle donne, o per bocca dei marioli. “Che diavolo di modo di parlar a donne è questo?”, gli domanda Barra. “Bonifacio vuol far del dotto: e lei non crederà che sii cosa sua. Oltre che mi par una dotta coglioneria quel che cqui si contiene”. E aggiunge, contro l'innamorato e contro il presuntuoso scribacchino: “Vada in bordello questo becco pedante, con le sue cifre; e questo grosso modorro che potrà donar a intender con questa lettera?”<sup>119</sup>.

Il linguaggio ridondante di Mamfurio (in cui egli stesso rimane imbrigliato) risulta nella sostanza vuoto, afasico, con una sintassi disarticolata e un'evidente riduzione del lessico a fonema<sup>120</sup>, segno di un'impotenza verbale che ha il suo corrispondente, come nella novella di Boccaccio di Madonna Oretta, in una scarsa vitalità fisica ed erotica.

I personaggi continuerebbero a dibattersi nelle loro vane illusioni se non intervenissero a sconvolgere tutto gli antagonisti, i marioli pescati nei bassifondi napoletani. I destini, le speranze e i desideri dei protagonisti, apparentemente così diversi, finiscono infatti per convergere e per essere rovesciati, irrisi e demoliti. Scaramurè si diverte ad alimentare gli slanci amorosi di Bonifacio per Vittoria, e fa in modo che all'appuntamento vi incontri al suo posto la moglie Carubina travestita e pronta a *fargliela pagare*, mentre lui stesso indossa i panni del pittore Gion Bernardo per entrare più facilmente in casa sua. I due sono interrotti da un litigio sollevato dai furfanti Sanguino, Barra, Marco e Corcovizzo, che si conclude con

117 “Bàsovi quelle bellissime ginocchia e piedi, signora Porzia mia dolcissima, saporetissima più che zuccherò, cannella e senzaverata” (II, iv). Ivi, p. 316.

118 Ivi, pp. 315-316.

119 Ivi, p. 322.

120 Cfr. M. Guglielminetti, *Giordano Bruno, scrivere la filosofia*, in G. Bárberi Squarotti (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, 5 vols., vol. III (*Manierismo e barocco*), Torino, UTET, 1990, pp. 177-214, pp. 184-185.

l'arresto di Bonifacio da parte degli stessi marioli travestiti da falsi "birri", mentre Carubina si apparta con il vero pittore, che vorrebbe amarla come si conviene. Bartolomeo, che si era affidato a Cencio, alchimista *ad hoc* per truffarlo, finisce per pagare una gran quantità di scudi in cambio di una polvere medicinale, la *Pulvis Christi*, fatta passare per magica. Anche qui, nella zuffa tra Bartolomeo, Cencio e lo speciale Consalvo, intervengono i falsi birri portando tutti i contendenti nella casa in cui si trova già Bonifacio. Alla meglio è fatta giustizia: Bartolomeo e Bonifacio devono lasciare tutti i loro denari a Sanguino, mentre Manfurio oltre a pagare si prende alla fine una bella quantità di bastonate.

Da una parte, quindi, i marioli assumono la funzione metateatrale di rispecchiare e di filtrare lo spettacolo, commentandolo da un punto di vista complementare a quello del pubblico e provocando un più intenso effetto di comicità e, indirettamente, di riflessione. Dall'altra essi ne dirigono una sorta di diabolica regia, che mette in movimento l'azione del dramma facendolo convergere a precipizio verso la soluzione finale.

La risonanza metateatrale affidata all'agire di questi personaggi è messa in evidenza anche quando essi si radunano all'osteria del Cerriglio e, mangiando e bevendo, si divertono a imbrogliare l'oste e a scatenare zuffe, con l'effetto, sul pubblico lì accorso, di pianti e risa, *comedia e tragedia*:

Concorsero molti, de quali altri pigliandosi spasso altri attristandosi, altri piangendo altri ridendo, questi consigliando quelli sperando, altri facendo un viso altri un altro, altri questo linguaggio ed altri quello: eri veder insieme comedia e tragedia, e chi sonava a gloria e chi a mortoro. Di sorte che, chi volesse vedere come sta fatto il mondo, derebbe desiderare d'esservi stato presente (III, viii)<sup>121</sup>.

Essi agiscono in sinergia con le caratteristiche del luogo, Napoli, da sempre luogo *potente*, per la sua bellezza scenografica ma anche per il gioco comico e teatrale che si lega alla famosa nomea del furto e della facile giustizia. E se Napoli è città ingannatrice per eccellenza, Posillipo (dove Bonifacio incontra Vittoria) diventa cornice di amori appassionati, a loro volta motivo di stravolgimento parodico da parte di Bruno, che sembra qui richiamare le molte opere sulla città campana, come ad esempio *Le Stanze sopra la bellezza di Napoli* di Ioan Berardino Fusciano, apparse a Roma nel 1531<sup>122</sup>, dove Posillipo "d'amor tutto infiammato" spicca nel giorno del Tripudio delle Ninfe napoletane (*Canto II*, cc. Q4r-v).

121 G. Bruno, *Candelaio*, p. 336.

122 C. A. Adesso, Le «vaghe membra» di Napoli e le «colorate parole» di Ioan Berardino Fusciano: una lettura de *Le Stanze sopra la bellezza di Napoli*, in «Studi

Inganni dei sensi e furti *provvidenziali*, quindi: “Gran miseria et infelice condizione sotto questo campano clima, il cui celeste periodo *subest Mercurio*; il quale è detto nume e dio dei furi: perciò, amico mio, stà in cervello per la borsa” (III, xi)<sup>123</sup>. Così sintetizza il panorama napoletano, una volta tanto efficacemente, Mamfurio, che però sbaglia scegliendo come interlocutore proprio Corcovizzo, uno dei tanti “marioli tagliaborse” che si divertono a derubare e a prendersi gioco dei tre personaggi principali.

Il nome del dio Mercurio è poi estremamente rilevante nel porre l'opera di questi furfanti all'interno di un immaginario che si riconduce a una serie di funzioni che diventano vitali nel corso del dramma. Non soltanto, come ricorda Mamfurio, Mercurio è dio dei ladri, ma esso è anche collegato alla creatività e dell'inventiva, all'“argento vivo”, come spiega Cencio a Gion Battista<sup>124</sup>. Non è un caso che Shakespeare, nel *Winter's Tale*, scelga come particolare tipo di *fool*, e come personaggio risolutore nel dirigere l'intreccio verso l'esito positivo e rigenerante, Autolico, figlio di Mercurio secondo Omero (nell'*Odissea*, ai libri X e XI, dove è padre di Anticlea, la madre di Ulisse) e Ovidio. Nelle *Metamorfosi* Autolico è “scaltro per ogni furto, avvezzo a fare apparire bianco il nero e nero il bianco” (“nascitur Autolicus, furtum ingeniosus ad omne, / candida de nigris at de candentibus atra / qui facere adsuerat”, *Metamorfosi*, XI, 313-315). Un personaggio che in Shakespeare evoca le maschere della cultura popolare come il *dervés*, figura importante di uno dei primi drammi comici della letteratura romanza, *Li jeus de la fuellie* (1262)<sup>125</sup>, campione di materialità ma anche figura sapienziale di folle libero e demistificatore.

Nel *Candelaio* Mercurio, sotto la cui egida agiscono i marioli, assume la funzione centrale attribuita da Bruno (e non solo da lui) al teatro, “il disvelamento dell'essere”. Come Nietzsche, infatti, Bruno “ha denunciato la decadenza della civiltà, il rovesciamento dei valori, l'ostilità dei teologi all'essere, la pesantezza delle loro argomentazioni come vacuità, la crisi come malattia”<sup>126</sup>.

---

Rinascimentali», I (2003), pp. 43-59.

123 G. Bruno, *Candelaio*, p. 340.

124 I, xi (Ivi, p. 299).

125 L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988-20009, p. 19.

126 Così infatti leggiamo nella Prefazione al *Candelaio* di Gianni Vattimo e Leonardo Castellana: “Alla denuncia della decadenza si lega intimamente la questione ontologica, con la proposta solutoria: il disvelamento dell'essere. Questo il ruolo di Mercurio, esposto nel *De umbris* come nello *Spaccio*” (Vattimo G. - Castellana L., Prefazione a *Il Candelaio*, Milano, excelsior, 2008, pp. I-VI, p. IV).

Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio rappresentano la negazione delle forze vitali e mentali che la filosofia di Bruno pone come fondamento di una piena realizzazione umana: essi adorano falsi dèi e ne sono schiavi<sup>127</sup>; e negano quell'uso trasformativo e benefico della parola che fa tutt'uno con la magia, qui piegata alla conquista di denaro. Bartolomeo è l'antitesi del mago ermetico: "invece di guardare al cielo infinito [...] guarda al soffitto finito e chiuso" della sua prigione dove cerca di ricavare la *Pulvis Christi*<sup>128</sup>; Manfurio usa parole che chiudono la comunicazione invece di aprirla; Bonifacio passa dalla sodomia a un vile sentimentalismo. In questi tre personaggi, invischiati in maniera ridicola nelle loro egocentriche illusioni, tutto resta inerte e infecondo fino all'imbestialimento.

Per contro, i marioli assumono la funzione di creare movimento, di smuovere le acque attraverso la ribalderia, con l'uso di un linguaggio libero e volgare (ma sempre controllato da una comicità consapevole e sapiente) che diventa funzionale a rendere evidenti le sciocche contraddizioni, le ipocrisie e le perversioni dei loro antagonisti. Ai quali essi, sottraendo gli oggetti, sottraggono e rimuovono il correlativo tangibile dei loro desideri, svelandone al pubblico i significati meno prevedibili. Il furto diventa anche un modo per mettere in crisi l'organizzazione del sistema economico moderno<sup>129</sup>. Il *Mercurio napoletano*, se così può definirsi, è lo spirito che anima questi marioli e mette il loro colore al servizio della teatralità. Attraverso i frenetici travestimenti teatrali, quindi, gli aspetti strategici e inventivi dei furti, assieme alle modalità topiche della beffa (dal *Decamerone* in poi) finiscono per portare a termine questo benefico *disvelamento*, per ristabilire paradossalmente un ordine tradito proprio in quello spazio – il palcoscenico – designato come *non luogo* e utopia, se è vero che, come Nietzsche, Bruno "pose il disvelamento quale compito della propria esistenza":

Se da questa corruzione dell'umanità, da questa negazione dell'essere, vi è la possibilità di un ritorno alla vita, un rinnovamento, essa va ricercata nella "pratica di vivere", "l'ora", il tempo, la vita corporea e le sue crisi non esistono affatto per il maestro della buona novella... Il "regno di Dio" non è qualcosa che

127 A. Barr, *Passion, Extension, and Exclusion: Imaginistic and Structural Pattern in Giordano Bruno's Il candelaio*, in «Texas Studies in Literature and Language», 13 (1971), p. 364; cfr. F. Calabrese, *From Epithet to Image: The Transformation of Il candelaio's Protagonistes*, in «Studi Rinascimentali», 2 (2004), pp. 59-68.

128 F. Calabrese, *From Epithet to Image: The Transformation of Il candelaio's Protagonistes*, pp. 60 e 64.

129 Cfr. P. Prodi, *L'insostenibile leggerezza del furto*, in *Settimo non rubare. Furto e mercato nella storia dell'Occidente*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 376-377.



uno si aspetti; non ha un Ieri e un dopodomani, non giunge tra “mille anni” – è un’esperienza di una’anima; esiste in tutti e in nessun luogo”. È l’utopia<sup>130</sup>.

### *Dipingere il mondo*

*Vincere ergo novit, qui universi rationem habet*, “Sa vincolare solo colui che penetra la ragione di tutto”, scrive Bruno nel *De magia. De vinculis in genere*<sup>131</sup>. La conoscenza prelude all’unione dell’uomo con l’universo, alla decifrazione e alla ricomposizione dei suoi segni. Nella loro stoltezza, Bonifacio, Bartolomeo e Mamfurio tradiscono proprio questo principio, al centro della filosofia bruniana. Esso va allora ribadito nell’opera di disvelamento e ricomposizione che pittura e teatro affidano agli occhi dei loro “lettori”, spettatori o committenti di una visione del mondo<sup>132</sup>.

Nel *Candelaio*, questa funzione – che è scrittura di catastrofe e utopia al tempo stesso – trova espressione e enfasi fin dal contesto in cui il testo stesso si presenta e si dischiude, nella solarità assoluta della Dedicà alla Signora Morgana B.:

A chi invierò quel che da sirio influxo celeste, in questi più cuocenti giorni, et ore più lambicanti, che dicon canicolari, mi han fatto piovere nel cervello le stelle fisse, le vaghe lucciole del firmamento mi han crivellato sopra, il decano de dudici segni m’ha balestrato in capo, e ne l’orecchie interne m’han soffiato i sette lumi erranti?<sup>133</sup>

Non soltanto il tempo della rappresentazione – i *cuocenti giorni* e le *ore più lambicanti, che dicon canicolari* – evoca una piena e abbacinante solarità aperta a un cosmo (il nuovo cosmo galileiano) che sconfinava in stelle fisse e in *vaghe lucciole del firmamento*. L’autore, che “disperatamente” *arde e sfavilla*<sup>134</sup>, si avvicina al suo spettatore/lettore con quella *candela* che nessuno – “non è prencipe o cardinale, re, imperatore o pappa”<sup>135</sup> – potrà mai levargli di mano. Come Diogene, ma con quella provocatoria oscenità che attraversa tutto il dramma, Bruno, autocitandosi nell’allusione

130 G. Vatimo e L. Castellana, Prefazione a *Il Candelaio*, p. V. Le citazioni sono tratte da F. Nietzsche, *L’Anticristo*, Roma, Newton Compton, 1996, p. 56.

131 G. Bruno, *De magia. De vinculis in genere*, a cura di A. Biondi, Pordenone, Biblioteca dell’Immagine, 1986, pp. 122-123.

132 Cfr. N. Ordine, *La soglia dell’ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003.

133 G. Bruno, *Candelaio*, p. 261.

134 Ivi, p. 262.

135 Ibidem.

alla propria opera del 1582, intende “chiarir alquanto certe *Ombre dell’idee* le quali in vero spaventano le bestie, e come fossero diavoli danteschi, fan rimanere gli asini lungi a dietro”<sup>136</sup>.

Se la filosofia, come la pittura, assume in tutta l’opera bruniana la funzione di disperdere le tenebre dell’ignoranza, qui la centralità è affidata al teatro e alla sua relazione con le prime due forme di espressione e di conoscenza. La corrispondenza è molto importante per tutto il teatro europeo del tempo, che assume l’analoga funzione metaforica di *dipingere il mondo*.

Non è un caso che, accanto alla funzione dei marioli e della comicità come mezzo di conoscenza di se stessi e dei propri limiti<sup>137</sup>, il personaggio che maggiormente rappresenta il filosofo, dotato del pensiero più ricco di energia e di efficacia, è il pittore Gioan Bernardo. Per quanto non così tanto presente in scena da attirare eccessivamente l’attenzione del pubblico su di sé, egli resta nascosto a godersi gli sviluppi dell’intreccio, e tuttavia alla fine risulta vero *deus ex machina* della vicenda proprio in virtù dei travestimenti e delle messe in scena che suggerisce e dirige con successo<sup>138</sup>. Non è un caso che Carubina, nel V atto, gli attribuisca la tessitura di quella tela con cui si apriva il *Prologo*: “Io mi accorgo che voi siete troppo scaltrito, che avete saputo tessere tutta questa tela: io comprendo adesso molte cose” (V, xi)<sup>139</sup>. Una tela, evidente metafora del testo stesso, che poi – sempre nel *Prologo* – diventa visione, di Napoli *in primis*, come cornice, ma soprattutto dei suoi intrighi che prendono corpo e vivida comicità nel dramma.

Innanzitutto, Gioan Bernardo parla per simboli (sue le espressive metafore dell’*orefice* e del *candelaio*), mentre gli altri lo prendono alla lettera. Inoltre, in contrasto con l’ottusa permanenza (e insistenza) dei protagonisti nelle loro sciocche illusioni, il pittore – che è anche allusivo *alterego* dell’autore fin dalle iniziali del suo nome (G.B.) – assume dall’inizio la funzione di dirigere la rappresentazione visiva (e scenica) del mondo, e di indicare al suo interno un inarrestabile movimento. La sua prima entrata in scena sottolinea infatti con ironia l’ostinato vanto amoroso di Bonifacio e ad esso oppone il principio eracliteo della mutevolezza dell’uomo e

136 Ivi, 262-263.

137 Ordine riferisce la teoria a Platone, *Filebo* 48a ssg. (N. Ordine, *Gli inganni dell’ignoranza: il Candelaio tra realtà e apparenza*, in *Introduzione* a G. Bruno, *Il Candelaio*, pp. 42-68, pp. 43 sgg.).

138 Ivi, p. 52.

139 G. Bruno, *Candelaio*, p. 387.

del mondo<sup>140</sup>. Come l'intelligenza consiste nel sapersi adattare al cambiamento, e nell'attraversarlo secondo il precetto del filosofo greco del *non bagnarsi due volte nello stesso fiume*, così la pittura non può mai ripetersi uguale:

#### GIOAN BERNARDO

Voi dite di gran cose: è possibile che quello che hai fatto oggi abbi possuto far ieri o altro giorno, o voi o altro che sii? O che per tutto tempo di vostra vita possiate fare quel che una volta è fatto? Cossì quel che facesti ieri non lo farai mai più; et io mai feci quel ritratto ch'ho fatto oggi, né manco è possibile ch'io possa farlo più: questo sì, che potrò farne un altro (I, viii)<sup>141</sup>.

Al personaggio è affidato il rovesciamento dei falsi *idola*, delle immagini "negative" e scorrette<sup>142</sup>. A questo fine, Gioan Bernardo non esita a fingersi ignorante e ad assumere le funzioni del buffone – del *fool* o *gracioso* della tradizione inglese o spagnola, ad esempio, oppure del Momo qui citato – per discutere l'"opinione comune" con il *nonsense* ("le ostriche non han piedi"; "le talpe ancora non hann'occhi", V, xix)<sup>143</sup>, oppure per contestare implicitamente la pedanteria; come quando, di fronte a Mamfurio che lo presenta accanto a Zeusi, Apelle, Fidia, Timagora e Polignoto, finge di non conoscerli e scambia quest'ultimo nome come quello di "pignato", nome di una grassa zuppa napoletana, e poi gli chiede lumi sul termine stesso di "pedante" (III, vii)<sup>144</sup>.

Contrariamente agli altri, egli ha la capacità di rivolgere la Fortuna a suo vantaggio. Ne è un esempio l'episodio della sua conquista di Carubina, espresso da un'immagine della dea bendata davvero pittorica: "la diligenza me l'ha fatta apprendere pe' capelli; e la perseveranza ritenirla" (V, xix<sup>145</sup>). In questo frangente, egli agisce come il Callimaco della *Mandragola*, entrambi vincitori su due avversari definiti come *pazzi* (Bonifacio e

140 "Dice Eraclito in qualche luogo che ogni cosa si muove e nulla sta fermo, e paragonando le cose alla corrente del fiume, dice che non potresti discendere due volte nello stesso fiume" (Platone, *Cratilo*, 402A); si veda anche il frammento 30 dello stesso Eraclito: "Questo universo, lo stesso per tutti, non fu creato da alcuno né dagli dèi né dagli uomini, ma fu sempre ed è e sarà fuoco eternamente vivo che a misura s'accende e a misura si spegne".

141 G. Bruno, *Candelaio*, pp. 294-295.

142 Cfr. N. Ordine, *La riforma celeste. Le virtù al posto dei vizi*, in *Contro il Vangelo armato*, Milano, Cortina, 2007, pp. 35-39 (p. 35).

143 G. Bruno, *Candelaio*, p. 406.

144 Ivi, pp. 331-332.

145 Ivi, p. 408.

Nicia)<sup>146</sup>. La tecnica di seduzione è la stessa, commenta Ascanio, “perché basta esservi una volta abboccati insieme, e lei aver appreso il vostro, e voi il suo linguaggio: occhii si vedeno, lingue si parlano, cuori s’intendono. Tal volta qual che si concepe in un momento si retine per sempre” (V, xix<sup>147</sup>). Come Callimaco (e come Elena nel dramma shakespeariano *All’s Well that Ends Well*, facendosi trovare con un travestimento nel letto del legittimo marito che l’ha allontanata), anche Gioan Bernardo riesce, pur in modo non propriamente ortodosso, a scalzare un marito incapace grazie alla messa in opera sapiente delle proprie qualità. Le quali hanno il merito, a cui qui si allude anche attraverso il doppio senso, di ristabilire una comunicazione, un *linguaggio*, un’intesa.

Tutte queste funzioni in cui convergono il principio filosofico del movimento e i molteplici aspetti della teatralità suggeriscono che le identità non possono essere rigide, inflessibili, bloccate, ma devono essere stimolate a continue revisioni. Il travestimento che confonde Gioan Bernardo con Bonifacio, ad esempio, diventa un mezzo per scalfire il monolitismo di quest’ultimo. Esso fa leva sia sul motivo del *doppio* sia sulla seduzione della moglie scioccamente trascurata, analogamente a quanto accade con Bartolomeo e Marta, sedotta da Sanguino:

GIOAN BERNARDO. – O io sono io, o costui è io.

BONIFACIO. – Questo è un altro diavolo più grande e più grosso: non te ‘ho detto?

GIOAN BERNARDO. – Olà messer uomo-da-bene...

BONIFACIO. – Questo ci mancava per la giunta di una mezza libra.

GIOAN BERNARDO. – O là messer-de-la-negra-barba, dimmi chi di noi dui è io: io o tu? Non rispondi?

BONIFACIO. – Voi sète voi, ed io sono io.

GIOAN BERNARDO. – Come «io sono io»? Non hai tu, ladro, rubbata la mia persona, e sotto questo abito et apparenzia vai commettendo di ribalderie? come sei cqua tu? che fai con la signora Vittoria?

CARUBINA. – Io son sua moglie, messer Gioan Bernardo, che son venuta cossì, per grazia che mi ha fatta una signora per farmi convencere questo ribaldo.

GIOAN BERNARDO. – Dumque voi sète madonna Carubina, voi? e costui come è fatto Gioan Bernardo?

CARUBINA. – Io non so: dicalo lui che sa parlare et have l’età.

BONIFACIO. – Et io ho mutato abito, per conoscere mia moglie (V, ix)<sup>148</sup>.

146 Cfr. N. Ordine, Ancora su Bruno e Machiavelli: alcuni luoghi della *Mandragola* e del *Candelaio* a confronto, in *Contro il Vangelo armato*, pp. 187-212.

147 G. Bruno, *Candelaio*, p. 408.

148 Ivi, p. 382.

Altrettanta confusione provoca lo scambio di identità e di vestiti tra Vittoria e Carubina. Una funzione amplificata, grazie alla *simpatia* tra personaggio e spettatore, dall'effetto della *maraviglia*, e da un gioco di *immagini* che somiglia all'imprimersi di nuovi stampi sulla cera, come spiega Scaramurè: "Or ecco la maldetta causa ch'have imbrigliato l'effetto de l'incanto: la cera è stata scelta et incantata in nome di Vittoria; la immagine è stata formata in suo nome; i capelli poi erano di tua moglie: da cqua è avvenuta questa confusione [...]. Tua moglie co i vestimenti di Vittoria; Vittoria senza i suoi vestimenti. Tua moglie in loco de Vittoria, in casa di Vittoria, in letto di Vittoria, in veste di Vittoria [...]. E Vittoria e Lucia, e quella tua moglie, tutti stanno estremamente meravigliate" (V, xvii)<sup>149</sup>.

La rappresentazione del mondo non è quindi una semplice e piatta descrizione, ma deve basarsi su questi rapporti, spesso di inversione, tra realtà e apparenza, che sapientemente Gioan Bernardo ordisce e dirige, riprendendo le diverse tappe dell'intreccio e richiudendole *come i bottoni di una giacca*, fino a sistemare tutte le cose per il meglio ("Altro non manca adesso ch'appuntar la stringa et assestar la brachetta col gippone...", V, xx<sup>150</sup>). Un *iter* che torna frequentemente nel teatro inglese, nelle commedie shakespeariane specialmente, dove le trasformazioni e i mutamenti dell'intreccio riordinano l'assetto sociale preludendo al lieto fine. Pensiamo ancora all'*All's Well that Ends Well*, di matrice boccacciana, oppure allo stesso *Winter's Tale*, nella convergenza tra le potenzialità del *mythos* e quelle della teatralità.

Anche nelle altre opere bruniane in cui spicca il rapporto tra pittura e filosofia il movimento dei personaggi è sempre deflagrante, coraggioso e rivelatore (come sarà in Marlowe). In *La cena delle ceneri*, lo stesso filosofo si rappresenta come "il moderno Ulisse che ha compiuto l'audace volo oltre le colonne d'Ercole dell'ultimo cielo", capace di "vivere fino in fondo l'esperienza dell'apocalisse interiore e intellettuale, liberandosi della vecchia cultura cosmologica e aprendosi a quella delineata da Copernico e interpretata da Bruno", e persino (contrariamente a Bonifacio) capace di rifiutare gli inganni e le seduzioni di Circe per volare verso il "sole intelligenziale"<sup>151</sup>.

L'esito della rivelazione finale è quella ricomposizione dell'universo da cui eravamo partiti, del *ritratto* di Dio che non deve essere "picciolo et imbecille simulacro", ma piuttosto:

149 Ivi, p. 396.

150 Ivi, p. 410.

151 P. Sabbatino, *Il moderno Ulisse e la nascita di Amleto*, in *A l'infinito m'ergo*. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse, Firenze, Olschki, 2004, pp. VII-XV, pp. IX-X.

un grandissimo ritratto, mirabile imagine, figura eccelsa, vestigio altissimo, infinito ripresentante di ripresentato infinito, e spettacolo conveniente all'eccellenza et eminenza di chi non può essere capito, compreso, appreso. Cossì si magnifica l'eccellenza de Dio, si manifesta la grandezza de l'imperio suo: non si glorifica in uno, ma in soli innumerabili; non in una terra, un mondo, ma in diecento mila, dico in infiniti. Di sorte che non è vana questa potenza d'intelletto, che sempre vuole e puote aggiungere spacio a spacio, mole a mole, unitade ad unitade, numero a numero<sup>152</sup>.

Fittissime e ricche di simboli sono le corrispondenze che, in questo senso, si stabiliscono tra pittura, filosofia e teatro, nel loro aprirsi all'infinito, al movimento, alla composizione di dualismi. Al lavoro degli attori corrisponde l'attività di un pittore come Michelangelo, impegnato ad affrescare la volta della Cappella Sistina "in grande affanno e con grandissima fatica del corpo"<sup>153</sup>. A loro è affidata una rivelazione che ha al centro non un dio punitore e irato, ma – con Machiavelli<sup>154</sup> – un "Iddio giocondo" (v. 40), capace di trasformare la catastrofe in amore ("i tremuoti, rovine e loro affanno, / le tempeste e le guerre fien d'amore", vv. 25-26), rovesciando i pregiudizi di maghi e astrologhi. In questo progetto di rappresentazione del mondo si manifesta anche il desiderio di allontanare dall'immaginario collettivo la tendenza a separare i mondi, il "mondo sublunare e corruttibile da quello sopralunare e incorruttibile", e a valicare i confini geograficamente delineati. Bruno contamina *Genesi* e *Metamorfosi* ovidiane per contrastare la teoria monogenetica dell'origine dell'umanità, e per dimostrare l'egualianza dei conquistatori con gli abitanti del Nuovo Mondo<sup>155</sup>.

Il *nuovo cielo* e la *nuova terra* non si riferiscono quindi alla fine del mondo, ma alle scoperte di Copernico e, indirettamente, dallo stesso Bruno; dunque "non c'è alcun cataclisma imminente che sconfiggerà i cieli, e l'unico cataclisma apocalittico è quello intellettuale e interiore dell'uomo: un cataclisma che sconfiggandogli felicemente il cervello lo porta, quasi

152 Proemiale epistola del trattato *De l'infinito, universo e mondi* (1584) dedicato a Michel de Castelnau.

153 Michelangelo, *Rime e Lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino, Utet, 1992, p. 356.

154 Machiavelli, *Canto di romiti*, in *Opere IV. Scritti letterari*, a cura di L. Blasucci e A. Casadei, Torino, Utet, 1989, pp. 406-408.

155 Interessante la traccia che porta Bruno a polemizzare contro Philippe du Plessis-Mornay, in *De la verité de la Religion chrestienne*, Anversa 1581, tradotto in inglese da Philip Sidney, a cui dedica lo *Spaccio*, e da Arthur Golding e pubblicato a Londra con il titolo di *A Work concerning the trewness of the Christian Religion* (1587), in P. Sabbatino, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, pp. 1-61, p. 49, n. 127.

fosse ubriaco, a vedere un mondo che gira, a rendersi conto della reale struttura dell'universo e a conoscere la verità"<sup>156</sup>.

Il finale del *Candelaio* non è certo dei più idilliaci, ma sotto i *caniculari giorni* la luce ulteriore della candela, del teatro e dei suoi variegati interpreti ha comunque scombussolato molto, divertito e riscritto un mondo. La vista – già senso privilegiato al quale si rivolgevano le visioni preannunciate del *Proprologo* – è ancora al centro delle ultime battute del mariolo Ascanio e di Manfurio, che rompono l'illusione scenica per ribadire quel ri-orientamento proposto nel dramma, nonché il rapporto fruttuoso tra occhio, intuito e fantasia:

ASCANIO: [...] apri gli occhi, e guarda dove sei; mira ove ti trovi.

MANFURIO: *Quo melius videam*, per corroborar l'intuito e firmar l'atto della potenza visiva, acciò l'acie della pupilla più efficacemente per la linea visuale emittendo il radio a l'objecto visibile, venghi a introdur la specie di quello nel senso interiore, idest mediante il senso comune collocarla nelle cellula de la fantastica facultate, voglio applicarmi gli oculari al naso. Oh, veggio di molti spettatori la corona.

ASCANIO: non vi par esser entro una comedia?

MANFURIO: *Ita sane*.

ASCANIO: Non credete essere in scena?

MANFURIO: *Omni procul dubio*<sup>157</sup>.

Valgano per tale rappresentazione le parole di Marca sulla rocambolesca serata all'osteria del Cerriglio: "chi volesse vedere come sta fatto il mondo, derebbe desiderare d'esservi stato presente"<sup>158</sup>.

*Venezia: The Jew of Malta, the Merchant of Venice*

*Ancora Machiavelli*

L'*influenza* – nel senso più ampio e anche ambiguo del termine, alla Oscar Wilde e Harold Bloom – di Machiavelli sull'Europa fu tanto intensa e scon-

156 G. Sacerdoti, *Nuovo cielo, nuova terra. La rivoluzione copernicana di Antonio e Cleopatra di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 408. Cfr. F. Papi, *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

157 G. Bruno, *Candelaio*, p. 422-423.

158 Ivi, p. 336. L'episodio dell'osteria del Cerriglio dove i marioli si prendono gioco dell'oste, infatti, rappresenta una sorta di *mise en abyme* del dramma e dell'idea di teatro (cfr. N. Ordine, *Introduzione*, p. 49).

volgente da dare vita a un immaginario che va dal trattato politico, alla commedia, al *pamphlet* religioso, al luogo comune<sup>159</sup>. Pur così efficace nello smascherare senza mezzi termini la *realtà effettuale* del tempo e la natura umana in generale, svincolato dell'ambiguità critica e simbolica del discorso letterario il linguaggio machiavelliano viene spesso strumentalizzato al fine della legittimazione del potere, politico o religioso, e diventa sinonimo di ipocrisia.

Ed è su questo duplice piano, letterario e politico, che si sviluppa il riferimento al personaggio nel *Jew of Malta* di Marlowe, come introduzione alla storia dell'ebreo che si compiace delle sue borse piene ("to present the tragedy of a Jew / Who smiles to see how full his bags are cramm'd", *Prologue*, 31-32).

La prosopopea di Machiavelli nel Prologo del dramma assume una particolare efficacia innanzitutto perché collocata all'interno di un effetto scenico di sorpresa giocato sul passaggio dalla terza alla prima persona al fine di svelare al pubblico l'identità del personaggio nei panni del filosofo italiano (il quale tuona: "I am Machevill"):

Albeit the world think Machevill is dead,  
Yet was his soul but flown beyond the Alps;  
And, now the Guise is dead, is come from France,  
To view this land, and frolic with his friends.  
To some perhaps my name is odious;  
But such as love me, guard me from their tongues,  
And let them know that I am Machevill,  
And weigh not men, and therefore not men's words. (*Prologue*, 1-8)

[Mentre il mondo pensava che Machiavelli fosse morto, la sua anima volava di là dalle Alpi; e, ora che il Guisa è morto, è arrivata in Francia per visitare le sue terre e divertirsi con gli amici. A qualcuno forse il mio nome è odioso; ma chi mi ama mi guardi da quelle lingue, e faccia sapere che sono Machiavelli, e che non bado agli uomini, né alle loro parole]

Dopo avere sostituito il terribile Guisa, responsabile del massacro degli Ugonotti nel giorno di San Bartolomeo dell'agosto 1572, Machiavelli si appresta ora a stabilire formidabili relazioni sia con l'ebreo Barabas, fulcro di una nuova economia e di un nuovo modo di gestire il potere, sia con Ferneze, che quel potere lo gestisce e lo conserva con ogni mezzo.

159 Tra gli altri, cfr. R. Bireley, *La fortuna inglese del Machiavelli nei secoli XVI e XVII*, in *The Counter-Reformation Prince. Antimachiavellianism in Early Modern Europe*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1990, pp. 213-251.



Come di recente ha ribadito Arata Ide, inoltre, l'interesse per Machiavelli deriva dalla sua analisi del comportamento umano in termini di teatralità e di simulazione<sup>160</sup>. In virtù di questa associazione tra teatro e vita e tra mezzi teatrali e politici, il pensiero del filosofo si offre alla manipolazione da parte del potere e, al tempo stesso, presta il fianco ai detrattori del teatro. L'esperimento, se così si può chiamare, di Marlowe e Shakespeare consiste invece nel contrario: nello smascheramento di certa ipocrisia politica e religiosa da una parte, e nella valorizzazione del teatro come spazio critico dall'altra. Un'operazione che si regge sulla costruzione retorica e intertestuale dei personaggi e sulle risonanze di una mitologia diffusa piuttosto che sulla base un'effettiva osservazione del vero<sup>161</sup>.

*Tra Malta e Venezia: una lunga storia di ebrei e mercanti*

Su un immaginario condiviso si sviluppano infatti gli intrecci e gli effetti di entrambi i drammi, e soprattutto la costruzione dei personaggi di Barabas e di Shylock, esseri quanto mai fittizi, *word-beings*<sup>162</sup> o, più esattamente, con Agnew<sup>163</sup>, *artificial persons* fatti per essere metafore e specchi deformati della società in cui si collocano, così come lo sono i luoghi in cui si ambientano, Malta e Venezia. John Drakakis definisce entrambe nei termini di uno spazio visionario e *desacralizzato*, in cui si riconoscono le strutture abilitanti della modernità occidentale: la ragione autonoma o strumentale, un sistema di stato-nazione regolato secondo una logica machiavelliana, un'economia capitalistica che agisce per soddisfare "le finalità senza fini" tipiche dello sviluppo non teleologico (e ora globalizzato) della modernità<sup>164</sup>.

160 A. Ide, *The Jew of Malta and the Diabolic Power of Theatrics in the 1580s*, in «Studies in English Literature», 46 (2006), 2, pp. 257-279

161 Cfr. F. Marengo, *Barabas-Shylock: ebrei o cristiani?*, in Id. (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma, Storia e Letteratura, 2007, pp. 169-189. Tra gli altri, cfr. J. K. Hunter, *Elizabethans and foreigners e The theology of Marlowe's The Jew of Malta*, in *Dramatic Identities and Cultural Tradition. Studies in Shakespeare and His Contemporaries*, Liverpool, Liverpool University Press, 1978, pp. 3-30 e 60-102; J. Shapiro, *Shakespeare and the Jews*, New York, Columbia University Press, 1996.

162 R. Federman (ed.), *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Chicago University Press, 1975, pp. 12-13.

163 Cfr. J. C. Agnew, *Artificial persons*, in *Worlds Apart. The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 101-149.

164 J. Drakakis, *Jew. 'Shylock is my name': Speech-prefixes in The Merchant of Venice as symptoms of the early modern*, in H. Grady, *Shakespeare and Modernity. Early Modern to Millennium*, London, Routledge, 2000, pp. 105-121, p. 112.

Nel dramma di Marlowe, Malta deve pagare un pesante tributo all'imperatore dei Turchi e, a tal fine, il governatore Ferneze decide di confiscare agli stranieri metà dei loro averi. Intanto il gran sultano manda a Malta una nave con a bordo il figlio Calymath. Se gli ebrei si rifiutano di pagare, devono convertirsi al cristianesimo e lasciare il loro intero patrimonio. Tra questi vi è Barabas, che è anche mercante e possiede tanto denaro da poter pagare da solo l'intero tributo. L'ebreo si oppone dando inizio a una sanguinosa vendetta che comincia dalla reclusione in convento della figlia Abigail, poi avvelenata assieme alle altre monache dopo l'uccisione di Mattia, il ragazzo di cui era innamorata, e di Lodovico, il figlio del governatore che aspirava alla sua mano. Con l'aiuto del servo turco Ithamore, Barabas procede così a una serie di frodi e di delitti finalizzati a mettere tutti gli uni contro gli altri. Dopo essere stato condannato a morte e gettato fuori dalla mura di Malta, egli riesce a stabilire accordi con Calymath per impossessarsi dell'isola, guidando i 500 soldati musulmani nel passaggio sotterraneo delle fogne, mentre gli altri attaccano le mura. Barabas tradisce ancora i turchi in un nuovo accordo con Ferneze, al quale propone di invitarli a banchetto nel monastero, con il piano di farli precipitare in un pozzo. Ma l'ebreo, tradito a sua volta dal governatore maltese, precipita in quella stessa trappola ideata per i turchi: una caldaia collocata in una fenditura del pavimento. Barabas muore così imprecaando contro il destino, e contro turchi e cristiani.

È in questo contesto che la stessa isola di Malta, al di là dei riferimenti storici e proprio nel rapporto libero tra allusioni realistiche e rielaborazione simbolica, diventa il punto di fuga in cui convergono, sovrapponendosi, queste forze: ebrei, turchi, cristiani, elementi tipici del commercio mediterraneo ed *exotic delights*<sup>165</sup>; nonché “chiara metafora dell'Inghilterra”<sup>166</sup>.

Nel dramma shakespeariano, la storia di Shylock costituisce invece una parte di un più articolato mosaico che vede protagonisti assieme a lui il mercante veneziano Antonio e l'amico Bassanio. All'interno del consueto *double plot*, Venezia ha come spazio alternativo e complementare Belmonte, dove vive Porzia, l'ereditiera che affida alla scelta dei tre scrigni – d'oro, d'argento e di piombo – il suo futuro di moglie accanto a

---

L'autore rimanda a H. Grady, 'An Universal Wolf': *Reification in Early and Late Modernity*, in *Shakespeare's Universal Wolf. Postmodernist Studies in Early Modern Reification*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 26-57, p. 33.

165 V. Thomas – W. Tydeman, *Christopher Marlowe. The Plays and their Sources*, London-New York, Routledge, 1994, pp. 293-337, p. 301.

166 R. Camerlingo, *Barabas*, in *Dizionario dei personaggi*, Torino, UTET, 2003, 3 vols., I, pp. 195-196, p. 196.

un facoltoso pretendente. Ed è per tentare la conquista della ragazza che Bassanio chiede tremila ducati ad Antonio, il quale deve ricorrere all'usura per poterglieli prestare, dal momento che i suoi beni sono impegnati nel commercio per mare. Come è noto, l'ebreo Shylock li concede, chiedendo in cambio non un interesse monetario, ma l'impegno da parte di Antonio a concedere una libbra di carne dal proprio corpo nel caso il debito non venga pagato. Intanto la figlia dell'ebreo, Jessica, fugge con un cristiano portandosi via duemila ducati del padre, e Shylock trascina davanti al Doge Antonio e Bassanio, che non possono pagare il debito perché le fortune del mercante sono andate perdute. Il lieto fine è merito di Porzia che, travestita da avvocato, riesce a eludere con un astuto cavillo la richiesta dell'ebreo e a obbligarlo alla conversione, accogliendo poi Bassanio a Belmonte come suo legittimo sposo.

La fitta intertestualità sottesa ai due drammi è differente, e diversamente agisce nella costruzione dei personaggi, dell'intreccio, degli effetti sul pubblico. Per il *Jew of Malta*, è possibile che Marlowe abbia ricavato notizie sull'assedio turco di Malta del 1565 (probabilmente finanziato da banchieri ebrei) mentre raccoglieva il materiale per scrivere il *Tamburlaine*<sup>167</sup>. Ma i riferimenti storici sono sempre secondari rispetto alla centralità del personaggio e, soprattutto, al potere del suo linguaggio. In primo luogo, la costruzione di Barabas, fin dal suo nome, gioca sulla parodia dei testi biblici e, in particolare, sull'ironia tragica che si collega allo scambio tra Gesù e Barabba, tra innocenza e delinquenza<sup>168</sup>. Dal punto di vista performativo e linguistico, inoltre, Barabas assorbe i tratti del Vice medievale, ad esempio dell'interprete del discorso dell'Avarizia medievale (sotteso anche al *Volpone* di Jonson) nel *morality* di Nicholas Udall *Respublica: An Interlude for Christmas* (1553). Più in generale e attraverso questi stessi riferimenti, si crea confusione tra cristiani ed ebrei, e tra cristiani e turchi, al fine di rovesciare le più scontate distinzioni puntando su un effetto di continua sorpresa. Il collegamento con il ricco portoghese Joseph Mendez-Nassi –

167 V. Thomas – W. Tydeman, *Christopher Marlowe. The Plays and their Sources*, cit. Per una più ampia contestualizzazione, cfr. A. Ide, *The Jew of Malta and the Diabolic Power of Theatrics in the 1580s*, in «Studies in English Literature», 46 (2006), 2, pp. 257-279.

168 Cfr. John Parker, *The Curious Sovereignty of Art. Marlowe's Sacred Counterfeits, in The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007, pp. 183-245; I. Mc Adam, *The Jew of Malta: The Failure of Carnal Identity*, in *The Irony of Identity: Self and Imagination in the Drama of Christopher Marlowe*, London, University of Delaware Press, 1999; S. Munson Deats, *Biblical Parody in Marlowe's Jew of Malta: a Re-examination*, in «Christianity and Literature», 37 (1988), 2, pp. 27-50, p. 29.

ritratto nella *Cosmographie universelle de tout le monde* di François de Belleforest (1575) – ad esempio, si deve probabilmente alla tendenza di quest’ultimo a ricorrere a formule e a riti esteriori dei cristiani per arricchirsi e raggiungere i propri interessi<sup>169</sup>. Anche il dramma *The Three Ladies of London* di Robert Wilson (1581 circa, probabile fonte anche per il *Merchant*) proponeva un inatteso capovolgimento di segni, con un ebreo dal cuore nobile, campione di virtù cristiane, che dibatteva con un debitore cristiano dai tratti più simili a quelli attribuiti agli ebrei. Dai possibili rapporti con *The English Myrror* di George Whetstone (1586)<sup>170</sup>, infine, si può individuare la ripresa di un linguaggio condiviso – quello della manipolazione e dell’ipocrisia, del *male* come doppiezza – usato in forma strumentale da parte di cristiani e atei come di ebrei, di machiavellici e puritani.

Se da un lato Marlowe cerca di rovesciare pregiudizi e distinzioni, quindi, dall’altro mette in evidenza nel linguaggio del potere una matrice comune presentandola al pubblico nella maniera più raccapricciante possibile.

Analogamente, nel *Merchant of Venice* il personaggio dell’ebreo si costruisce sulla base dei tentativi di concretare, attraverso l’uso di un fitto mosaico di testi, un fantasma collettivo, e di fornire un *ethos* a un mito astratto, nonché di fare reagire letteralità e figuralità<sup>171</sup>. Vi sono tuttavia anche qui rapporti con la storia, e i più probabili collegano Shylock al portoghese Roderigo Lopez, ebreo convertito e accusato di avere attentato alla vita della regina Elisabetta e giustiziato nel 1594. L’aspetto più originale è però incentrato sull’espedito della libbra di carne, presente nel *Talmud* ma più probabilmente derivante da una traduzione di un manoscritto persiano già confluito nella raccolta medievale delle *Gesta romanorum* (XIII sec.), con lo spostamento della scena dalla Siria a Venezia, e la sostituzione del musulmano con il cristiano. La storia è ripresa nella novella prima della IV giornata della raccolta *Il pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino (scritto nel 1378 e pubblicato nel 1554). Nonostante non risulti che sia stato tradotto in inglese, l’intreccio è molto simile a quello del *Merchant*. Ansaldo, ricco mercante di Venezia, aiuta nella carriera commerciale il nipote Giannetto, fiorentino e rimasto orfano. Con due amici e tre vascelli, il giovane parte alla volta di Alessandria d’Egitto. Durante il viaggio, nella città di Belmonte vede una bellissima vedova che promette di concedersi come sposa all’uomo capace di mostrare tutta la sua gagliardia in una notte

169 Il primo a segnalare questo rapporto fu Leon Kellner in *Die Quelle von Marlowe’s “Jew of Malta”* («Englische Studien», 10 [1887], pp.80-111).

170 H. D. Purcell, *Whetstone’s “English Myrror” and Marlowe’s “Jew of Malta”*, in «Notes and Queries», 13 (1966), pp. 288-290.

171 F. Marengo, *Barabas-Shylock: ebrei o cristiani?*, pp. 179 e 183.

d'amore. Se costui fallirà, perderà tutti i suoi beni. Giannetto, avendo bevuto troppo vino, fallisce. Perduto così tutto il denaro dello zio, va a Mestre a chiedere diecimila ducati a un usuraio ebreo, con l'obbligo di restituirglieli nel giorno di San Giovanni, pena il sacrificio di una libbra di carne. Giannetto riparte per Belmonte e, aiutato da una fantesca, riesce a godere delle grazie della principessa. Dopo averla sposata, però, si dimentica dello zio e dell'obbligo con l'ebreo, finché una fiaccolata sotto le finestre non gli ricorda che è San Giovanni. Torna a Venezia, ma è troppo tardi: l'ebreo non gli concede la grazia neanche pagando dieci volte le somma pattuita. Arriva quindi la regina di Belmonte nei panni di un avvocato bolognese, e con la postilla del sangue libera Giannetto. Il *dottore* chiede soltanto come compenso l'anello, poi rivendicato al ritorno a Belmonte, e preludio alla felice conclusione<sup>172</sup>.

Se nell'episodio del processo converge anche la novella di Anthony Munday *Zelauto, or the Fountaine of Fame* (1580), che ha per protagonista non un ebreo ma un usuraio veronese dal nome plautino di Truculento il quale esige dal creditore l'occhio destro, il dramma shakespeariano sostituisce alla prova *sessuale* quella degli scrigni, che discende invece dalla novella *Barlaam l'eremita* di Giovanni Damasceno e dal *Decamerone* di Boccaccio (X, i), approdando infine alla *Confessio amantis* di John Gower.

Il confronto con questa intertestualità e la collocazione di Shylock in un più vasto sviluppo drammatico fanno sì che i problemi convergenti sull'ebreo si irradiano in un contesto molto più ampio, e conducano a una serie di rapporti non meno difficili da sviscerare: le corrispondenze e la confusione tra gli spazi che si dividono il *double plot*; il discrimine tra fortuna e azzardo; l'amore e il matrimonio ma soprattutto il loro legame con il denaro e i rapporti di potere; l'equilibrio tra le esigenze dell'individuo, le richieste e gli obblighi imposti dalla società stessa, con il costante coinvolgimento – spesso in termini metaforici – di denaro e corpo sulla scena del dramma.

In definitiva, i testi di Marlowe e di Shakespeare costruiscono una specie di Giano bifronte che ruota sullo stesso perno, sull'ansia di stabilire confini tra le due religioni, con tutto ciò che questo implica sul piano teologico ma anche sociale in senso lato<sup>173</sup>. Marlowe fa letteralmente *esplodere* Barabas, avverando in virtù del suo letteralismo spinto il detto veterotestamentario (e apocalittico), fatto proprio anche da Tamerlano, del *chi di spada ferisce*

172 Ser Giovanni Fiorentino, *Il pecorone. Cinquanta novelle antiche belle d'invenzione e di stile*, Milano, Silvestri, 1815, pp. 78-111.

173 Cfr. J. Adelman, *Blood Relations: Christian and Jew in The Merchant of Venice*, Chicago, University of Chicago Press, 2008 (in part. *Introduction: Strangers within Christianity*, pp. 1-37).

*di spada è necessario che sia ucciso*: la legge del taglione, della vendetta spietata contro qualsiasi forma di amore, di pietà e di perdono (cfr. *Jew of Malta*, V, v, 107-133). Nel *Merchant*, invece, l'odio di Shylock viene a poco a poco stemperato, combattuto con le sue stesse armi, da quel gioco sapiente di Porzia che fa reagire l'irriducibile letteralismo dell'ebreo con la più disinvolta e beffarda figuralità del linguaggio. La farsa (come Eliot definiva il *Jew*<sup>174</sup>) si normalizza nella commedia e l'effetto sul pubblico sembra essere l'opposto: la civiltà (la *società giusta*, quella incarnata da Porzia?) che trionfa sulla *barbarie*; la riconciliazione attraverso la conversione; il felice matrimonio finale<sup>175</sup>.

In realtà, però, l'apparente *normalizzazione* della vicenda lascia aperti dubbi e problemi e il dramma offre molteplici possibilità di interpretazione. Innanzitutto quella malinconia di cui già si è detto persiste come sottile disturbo, un insieme di *sadness* e *weariness*, un oscuro *disagio della civiltà* che si condensa intorno al personaggio di Antonio, nelle parole cupe di Jessica davanti alla luna di Belmonte, in apertura del V atto, nell'angosciata trappola del bracciale che Porzia tende a Bassanio per ricevere la prova definitiva della sua fedeltà. Una malinconia mai così palpabile in nessun altro dramma di Shakespeare e che né l'*happy ending* né il matrimonio riescono a vincere del tutto.

### *Barabas, Shylock e i mondi chiusi*

Nel pamphlet di Philippe Stubbes *An Anatomy of Abuses* (1583), l'autore mette in evidenza la confusione di identità e di ruoli a teatro come nella società inglese del tempo, soprattutto tra i nuovi ricchi dediti al commercio:

it is verie hard to knowe, who is noble, who is worshipfull, who is a gentlemen, who is not: for you shall haue those, which are neither of the nobilitie, nor yeomanry, no, not yet anie Magistrat or Officer in the common welth, go daylie in silks, velutes, satens, damasks, teffeties, and such like, not withstanding that they be both base by byrthe, meane by estate, & seruyle by calling. This is a great confusion & a general disorder, God be mercyfull vnto vs (London, 1584, Second edn, Sig. C2v)

[è molto difficile da riconoscere chi sia nobile e chi onorevole, chi sia un gentiluomo e chi non lo sia; perché potrai imbatterti in gente che non fa parte

174 T. S. Eliot, *Christopher Marlowe*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, p. 123.

175 Cfr. D. Inbar, *Taming of the Jew. Marlowe's Barabas Vis-à-vis Shakespeare's Shylock*, in «The Journal of Religion and Theatre», 4 (2005), 2, pp. 160-174.

della nobiltà né dei proprietari terrieri, e non sono neanche dei magistrati o ufficiali dell'impero, ma se ne vanno in giro vestiti di sete, velluti, damasco, taffetà e roba simile, nonostante siano di oscuri natali, possiedano dimore umili, e siano di professione servile. Ciò è motivo di grande confusione e disordine, e Dio ce ne scampi]

Il problema è anche religioso, perché al trasformismo e alla maschera si affidavano ad esempio gesuiti e cattolici, tra i quali molti erano temuti in quanto considerati cospiratori contro la monarchia inglese. In *An Aduerisement and Defence for Trueth* (1581), ad esempio, Christopher Barker mette in guardia dai gesuiti e dal loro 'diabolico' potere teatrale, nonché dal pericolo che "con segrete persuasioni inducessero la gente a cambiare la loro confessione religiosa" ("to moue the people by their secret perswasions to change their professions in the matter of Religion") e "attentassero alla vita, alla corona e al prestigio di Sua Maestà" ("to depriue her Maiestie of her life, crowne and dignitie", London 1581, sig. A2R).

E ancora, in *A Declaration of Great Troubles Pretended against the Realme by Seminarie Priests and Jesuists* (1591), lo stesso Barker insiste sul trasformismo dei gesuiti:

some in apparel as soldiers, mariners, or merchants pretending that they have been heretofore taken prisoners and put into galleys and delivered; some come in as gentleman with contrary tales in comely apparel as though thay had travelled into foreign countries for knowledge; [...] and many of them in their behavior as ruffians, far off to be thought to suspected to be friars, priests, Jesuits, or popish scholars" (Elizabeth I, *Proclamation 738. Establishing Commissions against Seminary Priests and Jesuites*, Richmond, 18 October 1591, in *Tudor Royal Proclamation*, 3, 86-93; 89, 91)

[alcuni si vestivano come soldati, marinai o mercanti simulando di essere stati fino ad allora fatti prigionieri e messi in carcere e poi liberati. Altri si spacciavano per gentiluomini di bell'aspetto come se avessero viaggiato all'estero per conoscere; (...) e molti di loro si comportavano da malfattori, ben lontani dall'essere creduti frati, sacerdoti, gesuiti o studiosi cattolici]

È evidente come Barabas e Shylock giochino su analoghe forme di confusione portando sulla scena quella medesima ansia collettiva verso persone che apparivano sempre più difficili da identificare se non irriconoscibili, e che per questo venivano marginalizzate<sup>176</sup>. In questo senso, essi

176 Su questo, si vedano Hiscock, Enclosing 'infinite riches in a little room': The Question of Cultural Marginality in Marlowe's *The Jew of Malta*, in Id., *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, pp.

non rappresentano soltanto gli ebrei, ma ostentano, a livello di aspetto e di costume, l'ambiguità propria di esponenti sospetti di altre religioni, come gesuiti e cattolici; il loro trasformismo, inoltre, richiama le contraddizioni apparenti anche sul piano economico, quelle legate al commercio e al mercato. Non è un caso che entrambi confondano l'attività dell'usura con quella commerciale. Se l'usura li connota esplicitamente, nonostante si tratti di una pratica vietata dalla legge e dalle religioni cattolica, il commercio li riguarda in maniera ancora più ambigua e insolita.

È soprattutto questo il caso di Barabas, che entra in scena "sciupandosi le dita" ("Wearing his fingers' end with telling it", I, i, 16) nel contare i guadagni provenienti dal commercio: dalle navi persiane, dagli oli spagnoli e dai vini greci. Come Faust, però, il suo disagio è la noia<sup>177</sup>. Dal fastidio di "contare questa immondizia" ("Fie, what a trouble 'tis to count this trash!", I, i, 7) deriva il sogno – simile ai *trionfi* di Tamerlano sulle ricchezze acquisite<sup>178</sup> – di ricevere non tanto 'vile danaro' quanto tesori: i lingotti d'oro degli arabi, i metalli "di pura lega" ("of the purest mould") dei mercanti indiani, i beni dei Mori, "mucchi di perle come ciottoli, ricevuti gratuitamente e venduti a peso" ("heap pearl like pebble-stones, / Receive them free, and sell them by the weight", I, i, 23-24), e pietre preziose minuziosamente elencate per la meraviglia del pubblico e risonanti in un gioco di rime, assonanze e allitterazioni:

Bags of fiery opals, sapphires, amethysts,  
 Jacinths, hard topaz, grass-green emeralds,  
 Beauteous rubies, sparkling diamonds,  
 And seld-seen costly stones of so great price,  
 As one of them, indifferently rated,  
 And of a carat of this quantity,  
 May serve, in peril of calamity,  
 To ransom great kings from captivity (I, I, 25-32).

[sacchi di opali infuocati, zaffiri, ametiste, giacinti, duri topazi, smeraldi verde-erba, sontuosi rubini, diamanti lucenti, e rare pietre di così inestimabile prezzo che una di loro, comunque quotata e di un solo carato, potrebbe già servire in caso di calamità a riscattare potenti re dalla prigione]

---

52-81; I. Mc Adam, *The Jew of Malta: The Failure of Carnal Identity*, in *The Irony of Identity: Self and Imagination in the Drama of Christopher Marlowe*, London, University of Delaware Press, 1999.

177 Cfr. *infra*, cap. 6, § 1.

178 Cfr. *infra*, cap. 3, § 2.



È in questo sogno di bellezza che consistono i beni di Barabas, così distinti dal commercio volgare e custoditi “in una piccola stanza”<sup>179</sup>:

This is the ware wherein consists my wealth;  
And thus methinks should men of judgment frame  
Their means of traffic from the vulgar trade,  
And, as their wealth increaseth, so inclose  
Infinite riches in a little room (I, i, 33-37).

[è questa la merce di cui consiste la mia ricchezza; e così per me i saggi dovrebbero distinguere questo tipo di mercato dal commercio volgare, e arricchirsi in modo da racchiudere infinite ricchezze in una piccola stanza]

Benché in collegamento con i territori più remoti del mondo esterno tramite il commercio (e il *profitto*, “our fortune”, che passa tra terra e mare sulle navi), il mondo di Barabas resta chiuso, separato da quello sociale, fisicamente e simbolicamente sepolto. Il suo spazio è il sogno, oppure la terra segreta dove si custodiscono i tesori, e persino le fogne nelle quali egli nasconderà se stesso e i musulmani. Barabas non appartiene a se stesso, come l’antico saggio dell’*omnia mea mecum porto*, ma all’oro, è l’oro, e non in quanto capitale circolante, ma sempre sotto forma di tesoro. Per questo, come custode di esso, Barabas si definisce attraverso la citazione di Terenzio: “*Ego mihimet sum semper proximus*” (I, i, 7).

Che Barabas sia di fatto segregato da quella società a cui tuttavia deve versare un pesantissimo tributo è chiaro fin dalle prime, capziose, parole del Cavaliere al seguito di Ferneze:

BARABAS. Alas, my lord, we are no soldiers;  
And what’s our aid against so great a prince?  
FIRST KNIGHT. Tut, Jew, we know thou art no soldier.  
Thou art a merchant and a moneyed man,  
And ‘tis thy money, Barabas, we seek.  
BARABAS. How, my lord? My money?  
FERNEZE. Thine and the rest;  
For, to be short, amongst you ‘tmust be had.  
FIRST JEW. Alas, my lord, the most of us are poor.  
FERNEZE. Then let the rich increase your portions.  
BARABAS. Are strangers with your tribute to be taxed?  
SECOND KNIGHT. Have strangers leave with us to get their wealth?

179 Cfr. M. Garber, *Infinite Riches in a Little Room: Closure and Enclosure in Marlowe*, in Kernan A. (ed.), *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977, pp. 3-21.

Then let them with us contribute.

BARABAS. How? equally?

FERNEZE. No, Jew, like infidels (I, ii, 50-63).

[BARABAS: ahimè, signore, non siamo soldati. Quale aiuto potremmo dare a un principe tanto potente?; PRIMO CAVALIERE: avanti, ebreo, sappiamo che non sei soldato. Tu sei un mercante e un uomo molto ricco. E sono i tuoi denari che cerchiamo; BARABAS: come, mio signore, i miei denari?; FERNEZE: tuo e degli altri. Insomma, per farla breve, è da voi che lo vogliamo; PRIMO EBREO: ahimè, signore, la maggior parte di noi è povera; FERNEZE: allora che i ricchi paghino di più; BARABAS: sono gli stranieri a dovere pagare i vostri tributi; SECONDO CAVALIERE: non siete stranieri che si arricchiscono alle nostre spalle? Dunque dovete pagare con noi il tributo; BARABAS: come, alla pari?; FERNEZE: no, ebreo, come infedeli]

In questo scambio di battute sia Barabas, sia Ferneze e quelli della sua parte cercano di avere la meglio sull'interlocutore in base a un accorto gioco di ruoli da affermare o da rovesciare: se Barabas ribadisce di essere uno straniero (tra gli "strangers"), come del resto è sempre stato trattato, per non essere tenuto a pagare il tributo, per gli altri egli è soltanto "a merchant and a moneyed man", ma soprattutto "like infidels". Ed è in virtù di ciò che non potrebbe esimersi dal versare ciò che gli viene richiesto.

L'unica salvezza consiste nella conversione, come recitano i decreti dello stato:

OFFICER (*reads*): 'Secondly he that denies to pay shall straight become a Christian.'

BARABAS: How, a Christian? [*Aside*] Hum, what's here to do?

OFFICER (*reads*): 'Lastly, he that denies this, shall absolutely lose all he has.'

ALL THREE JEWS. Oh, my lord, we will give half!

BARABAS. Oh, earth-mettled villains, and no Hebrews born!

And will you basely thus submit yourselves

To leave your goods to their arbitrament?

FERNEZE. Why, Barabas, wilt thou be christenèd?

BARABAS. No, Governor, I will be no convertite (I, ii, 73-83).

[UFFICIALE (*legge*): 'colui che rifiuta di pagare dovrà farsi subito cristiano'; BARABAS: Come, cristiano? (*a parte*) Ehm, che fare?; UFFICIALE (*legge*): 'infine, colui che rifiuta anche questo, perderà assolutamente tutto ciò che possiede'; I TRE EBREI INSIEME: oh, signore, ne daremo la metà!; BARABAS: infami esseri di terra, non siete nati ebrei! Così vilmente vi sottomettete da lasciare al loro arbitrio i vostri beni?; FERNEZE: allora, Barabas, ti convertirai?; BARABAS: No, governatore, non mi convertirò]

Ma Barabas è perentorio: non sta al gioco dei cristiani né alla resa degli altri ebrei. Gli uni usano le Scritture per rubare (“What? Bring you scripture to confirm your wrongs?”<sup>180</sup>, I, ii, 111) e ricorrono al *sermo humilis* e alla *simplicitas* per ingannare (“Ay, policy! That’s their profession, / And not simplicity, as they suggest!”, I, ii, 161-162<sup>181</sup>). Gli altri, gli ebrei disposti a versare metà dei loro averi a Ferneze e al turco, dimostrano di avere l’ingenuità dei servi (“See the simplicity of these base slaves”<sup>182</sup>, I, ii, 216).

“Framed of finer mould than common men”<sup>183</sup> (I, ii, 220), invece, Barabas ha la stoffa per dare del filo da torcere a tutti quanti. E lo farà con le armi di quel Machiavelli che lo ha introdotto: la preveggenza soprattutto, la capacità di volgere l’intelligenza alla conoscenza del futuro e al dominio della sorte. “A reaching thought will search his deepest wits, / And cast with cunning for the time to come”<sup>184</sup> (I, ii, 222-223). Si tratta, però, di armi spinte all’estremo della crudeltà. L’aspetto più impreveduto, infatti, è il repentino cambiamento di Barabas, che diventa un vero e proprio *mostro* – sfruttando così tutte le potenzialità del suo essere “a theatrical alien”<sup>185</sup> – nel momento in cui è costretto a uscire forzatamente da quel mondo in cui si era segregato, quando il suo tesoro gli viene sottratto e la figlia lo *tradisce* per un cristiano. Per Barabas non c’è niente di peggio che uscire alla luce, egli stesso e il suo oro, ed entrare nel *mondo fuori*, quello dei cristiani come dei musulmani che lo hanno da sempre rimosso dalla società stessa. A questo punto vale per lui il detto di Machiavelli nel *Principe*: il nemico o lo si blandisce o lo si distrugge. L’ebreo sceglie la seconda soluzione, giungendo così a quella plateale, catastrofica carneficina in cui finirà per precipitare a sua volta.

In questo modo Barabas diventa figura confusiva e disvelante, interprete di quel *potere diabolico* del teatro che minaccia la società bene di Malta<sup>186</sup>, e incarnazione dell’Anticristo per la sua capacità di dare corpo e rappresentazione al male<sup>187</sup>. Il *plot* stesso sembra opera del demonio, ma è invece frutto dall’ingegno dell’ebreo e del turco Ithamore che trasformano l’*intreccio* in *intrigo* per poi rappresentarlo agli occhi del pubblico. “Why, was

180 [Che? Usate la Bibbia per giustificare i vostri torti?].

181 [Ah, la politica! È quello il loro credo, e non la semplicità che millantano].

182 [Vedi la semplicità di questi schiavi senza ingegno].

183 [composto di una più fine matrice di quella degli uomini comuni].

184 [il pensiero capace di calarsi nelle profondità dell’intelletto, e di guardare astutamente al futuro].

185 A. Ide, *The Jew of Malta* and the Diabolic Power of Theatrics in the 1580s, p. 271.

186 Ivi, p. 259.

187 John Parker, *Blood Money. Antichristian Economics and the Drama of the Sacraments*, in *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007, pp. 87-138.

there ever seen such villany, / So neatly plotted, and so performed?"<sup>188</sup> (III, iii, 1-2) – dice Ithamore con chiaro intento metateatrale nel momento forse più tragico del dramma, quando Barabas ordisce l'inganno che mette l'uno contro l'altro Lodovico e Mattia e si accinge poi ad avvelenare Abigail. "The devil invented a challenge, my master writ it, and I carried it, first to Lodowick, and *imprimis* to Mathias"<sup>189</sup> (III, iii, 20-21).

Come spiegherà Martin Buber – e con tutta la risonanza che, in forma di intuizione, il teatro marloviano, qui come nel *Tamburlaine*<sup>190</sup>, dà a questo concetto – vediamo come sia l'*immagine* stessa a nascere dal male. L'atto di violenza, come l'azione dei primi uomini,

non nasce da una decisione; ma al frutto reale, percepito, ne è subentrato uno possibile, inventato, immaginario, che pure si può, si potrebbe rendere, e si rende reale. Tale immaginazione di possibilità, in questa sua essenza, viene definita malvagia. Il bene non viene inventato; e quell'immagine è malvagia perché si scosta dalla realtà, dalla realtà data da Dio<sup>191</sup>.

I puritani chiedono che quell'immagine resti occulta, *oscena* nel senso letterale del termine. La posizione di Marlowe è ovviamente diversa in senso radicale, ma punta anch'essa sull'ambiguità del fenomeno artistico: una volta dato il male non si può lasciarlo occulto; ma se la scrittura lo accoglie per rappresentarlo, in senso molto moderno ne viene inevitabilmente contaminata<sup>192</sup>.

Sul potere della teatralità a più livelli (soprattutto per la sua capacità di fare reagire letteralismo e figuralità) gioca anche il *Merchant of Venice*, dramma già confusivo fin dal titolo, nella implicita interscambiabilità dell'ebreo con il mercante Antonio.

Simili a quelle di Barabas sono in questo dramma le argomentazioni che danno voce allo sdegno di Shylock nel ricevere la richiesta del prestito da parte di Antonio e Bassanio:

SHYLOCK [*aside*]:  
How like a fawning publican he looks.

188 [Perché, hai mai visto un tale intrigo, così ben ordito e rappresentato?].

189 [Il diavolo inventò una sfida, il mio padrone la scrisse e io la portai, a Lodovico e *in primis* a Mattia].

190 Cfr. *infra*, cap. III, §. 2.

191 M. Buber, *Immagini del bene e del male*, Milano, Ed. di Comunità, 1965, p. 38 [ed. orig. *Bilder von Gut und Böse*, Köln und Olten, 1952].

192 Cfr. M. O'Connell, *The Idolatrous Eye: Iconoclasm and Theatre in Early-Modern England*, New York, Oxford University Press, 2000.

I hate him for he is a Christian,  
 But more for that in low simplicity  
 He lends out money gratis and brings down  
 The rate of usance here with us in Venice.  
 If I can catch him once upon the hip,  
 I will feed fat the ancient grudge I bear him.  
 He hates our sacred nation, and he rails,  
 Even there where merchants most do congregate,  
 On me, my bargains and my well-won thrift,  
 Which he calls interest. Cursed be my tribe,  
 If I forgive him! (I, iii, 40-49)

[SHYLOCK: come è simile a un servile pubblicano! Lo odio perché è un cristiano. Ma ancor più perché con quella bassa umiltà presta denaro gratis e abbassa il tasso d'interesse qui tra noi, a Venezia. Se lo prendo una volta in fallo, do sfogo all'antico rancore che gli porto. Odia le nostre sacre tribù e inveisce, anche dove i mercanti si incontrano, su di me, sui miei affari e sul mio meritato interesse, che chiama usura. Maledetta la mia tribù se glielo perdono]

L'odio di Shylock si concentra sull'ipocrisia dei cristiani, e anche qui sulla *simplicity* quale subdolo strumento di dissimulazione, nonché sul disagio di condividere quegli spazi dove si radunano i mercanti e in cui i cristiani sono soliti inveire contro gli ebrei e contro la loro economia. L'ebreo sa bene che c'è una precisa linea di confine tra ciò che si può condividere (comprare, vendere, parlare) e ciò che non si può condividere (mangiare, bere, pregare, I, iii, 32-38). Egli stesso viene visitato in un luogo di segregazione e di isolamento, il quartiere veneziano di Rialto ("Signor Antonio, many a time and oft / In the Rialto you have rated me / About my moneys and my usances"<sup>193</sup>, I, iii, 104-106) – uno spazio circoscritto, che delinea un'estraneità e un'infamia insieme ("You call me misbeliever, cut-throat dog, / And spit upon my Jewish gaberdine, / And all for use of that which is mine own"<sup>194</sup>, 109-111), violato dai cristiani soltanto a fini economici.

È però da questa radicale distanza che deriva la geniale trovata di Shylock, quella di chiedere come "obbligazione" ("bond", I, ii, 150) la libbra di carne ad Antonio, "an equal pound / Of your fair flesh, to be cut off and taken / In what part of your body pleaseth me"<sup>195</sup> (I, iii, 147-149).

193 [Signor Antonio, molte e molte volte a Rialto mi avere insultato per il mio denaro e per i miei interessi].

194 [Mi chiamate miscredente, boia d'un cane, sputate sulla mia veste, e tutto per l'uso di ciò che è mio].

195 [che la somma totale si faccia corrispondere all'equivalente di una libbra della vostra bella carne, da tagliarsi e prendersi in quella parte del corpo che più mi aggradi].

È questa la vendetta (“my revenge”, III, i, 51) che si prende l’ebreo contro lo spregio dei Cristiani, contro l’odio che si è riversato sul proprio popolo, spingendo la discriminazione su quanto vi è di più umano e meno discriminabile, il corpo, la fisicità, la carne e il sangue. *What’s in a name?* si domanda Giulietta. Che cos’è un nome rispetto a un corpo, a un uomo in carne ed ossa?

I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer, as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, do we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that (III, i, 55-64).

[Sono un ebreo. Non ha forse occhi un ebreo? Non ha forse un ebreo mani, organi, membra, sensi, dolori, passioni? Non si nutre dello stesso cibo, non lo si ferisce con le stesse armi, non soffre delle stesse malattie ed è curato con gli stessi medicinali, non si scalda e si raffredda d’estate e d’inverno, come un Cristiano? Se ci pungete, non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenano, non moriamo anche noi? E se ci offendete, non abbiamo il diritto di vendicarci? Se siamo simili in tutto il resto, ci somiglieremo anche in questo]

Tremila ducati per una libbra di carne umana: nel patto derivato dalla novella *Il Pecorone* (“E poiché gli mancavano dieci mila ducati, andò a un Giudeo a Mestri, e accattoli con questi patti e condizioni, [...] che il Giudeo gli potesse levare una libbra di carne d’addosso di qualunque luogo e’ volesse”<sup>196</sup>) – e che è lo stesso “umore” di Shylock (“it is my humour”, IV, i, 43) a suggerirgli – emerge sia l’implicita rappresentazione di un’economia che mette l’uomo, il suo corpo, la sua propria carne, al pari del denaro, sia il tentativo provocatorio e paradossale di creare una forma di comunicazione fisica, capace di infrangere una legge inveterata e una modalità economica (il sistema di credito) basata sull’alienazione di sé come individuo<sup>197</sup>. È in nome di questo inusuale *coup de théâtre* che la racca-priccante (e improduttiva) obbligazione diventa *buffa*, quasi divertente, un “merry bond” (I, iii, 171), “in a merry sport” (I, iii, 143). In essa risiede

196 Ser Giovanni Fiorentino, *Il pecorone. Cinquanta novelle antiche belle d’invenzione e di stile*, pp. 93-94.

197 J. Drakakis, Jew. ‘Shylock is my name’: Speech-prefixes in *The Merchant of Venice* as symptoms of the early modern, in H. Grady, *Shakespeare and Modernity. Early Modern to Millennium*, p. 112.

l'appello a un sangue salvifico che apra la comunicazione, in un certo senso come quello del Cristo invocato nel *Doctor Faustus* di Marlowe: "One drop would save my soul, half a drop"<sup>198</sup> (sc. XIV, 75-76).

"The Jew shall have my flesh, blood, bones, and all, / Ere thou shall lose for me one drop of blood"<sup>199</sup> (IV, i, 112-113): sono le parole di Bassanio ad Antonio, il quale però non permette all'amico di sostituirsi a lui nell'offrire il debito di carne e sangue pattuito con l'ebreo. Già in questo senso e fin dall'inizio, quindi, a sacrificare se stesso non è più il mercante intenzionato a tornare a Belmonte per sposarsi – come nel testo di Ser Giovanni Fiorentino: Giannetto/Bassanio – ma il mercante *malinconico*, Antonio. Perché, dunque, questo sacrificio? Non solo perché è egli stesso a chiedere il prestito all'ebreo. La risposta di Antonio è contenuta nella definizione con cui si presenta, come "il castrato guasto del gregge, destinato alla morte" ("a tainted wether of the flock, / Meetest for death", IV, i, 114-115), il "frutto più debole", "the weakest kind of fruit" (116). Da dove gli deriva questa debolezza? Forse, come hanno ipotizzato alcuni critici, da quell'omosessualità che lo rende *improduttivo* nella società del tempo<sup>200</sup>?

*Violenti contro Dio e contro natura*, usurai e sodomiti sono collocati nello stesso cerchio VII dell'*Inferno*, gli uni seduti lungo i bordi del girone e condannati a fissare la borsa che pende loro dal collo, gli altri a camminare in un sabbione infuocato, rinchiusi dai "duri margini" paragonati a quelli eretti dai padovani per proteggere dal fiume Brenta "lor ville e lor castelli" (XV, 1-9).

Non fosse perché è mercante, come Barabas, Antonio da quella società sarebbe per molti aspetti tagliato fuori. Ma né Barabas né Antonio traggono gioia dalla loro attività commerciale: l'uno si sente a disagio nel contare quell'"immondizia" che ha tra le mani, e gli interessa soprattutto custodire il proprio tesoro sepolto, rifugiandosi nel ricordo delle vecchie storie invernali che narrano di essi ("Now I remember those old women's words, / Who in my wealth would tell me winter's tales, / And speak of spirits and ghosts that glide by night / About the place where treasure hath been hid

198 [Una sola goccia potrebbe salvare la mia anima, mezza goccia!]. Cfr. *infra*, cap. VI, § 2.

199 [L'ebreo avrà la mia carne, il mio sangue, le mie ossa, prima che tu versi per me una sola goccia di sangue].

200 S. Kleinberg, "The Merchant of Venice": The Homosexual as Anti-Semite in Nascent Capitalism, in S. Kellogg (ed.), *Literary Visions of Homosexuality*, London, Routledge, 1983, pp. 113-126. Cfr. John S. Coolidge, *Law and Love in The Merchant of Venice*, in «Shakespeare Quarterly», 3 (1976), 27, pp. 243-263.

/ and now methinks that I am one of those”<sup>201</sup>); l’altro confessa a Salerio e Solanio, nel dialogo iniziale, che la propria tristezza non dipende affatto dal destino delle proprie mercanzie (I, i, 40 sgg.). La malinconia di Antonio è piuttosto collegata a solitudine, debolezza, improduttività. Nonostante Shakespeare dedichi all’*increase* un cospicuo numero di sonetti, infatti, questo dramma non costruisce, intorno al matrimonio e a quella produttività intesa come perfetto ingranaggio di meccanismi sociali funzionanti e funzionali, un mito totalmente luminoso, ma tende a mettere in evidenza *anche* ciò che al suo interno resta *sacrificato* e rimosso<sup>202</sup>.

Con Barabas, anche Shylock e Antonio occupano uno spazio chiuso, un mondo fuori dal mondo. Se nel dramma di Marlowe l’ebreo e il mercante si confondono in un solo uomo, nel testo di Shakespeare tali categorie si sdoppiano in due personaggi posti ideologicamente in conflitto, ma vicini sul piano umano, dal momento che tutto il dramma contribuisce ad abbattere le cesure e i pregiudizi che dividono cristiani ed ebrei<sup>203</sup>. Su tali corrispondenze gioca la domanda provocatoria di Porzia (“Which is the merchant here? And which the Jew?”<sup>204</sup>, IV, i, 172), la quale finge di lasciarsi ingannare dalla (pur molto vaga) somiglianza di costumi: la *gaberdine*, l’abito pesante e lungo fino ai piedi indossata dagli ebrei sin dal 1412, e le vesti sontuose di Antonio, simili a quelle che portavano i mercanti veneziani nei quadri di Carpaccio (fig. 14)<sup>205</sup>. E poi procede con il suo abilissimo colpo di scena: Shylock avrà la libbra di carne (letteralmente, è quanto ha prescritto e preteso), ma soltanto a patto che non ne esca una goccia di sangue. Non solo l’ebreo non avrà il suo “capitale” (“my principal”, IV, i, 340) ma, in quanto “straniero” (“an alien”, 347) che ha attentato alla vita di un cittadino vene-

201 [Ora ricordo questi vecchi racconti di anziane signore, che sulla mia ricchezza mi narravano racconti invernali, su spiriti e fantasmi che di notte scivolano nei luoghi dove sono stati sepolti i tesori, e io ero uno di quelli].

202 Cfr. D. Glimp, *Increase and Multiply. Governing Cultural Reproduction in Early Modern England*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2003.

203 “Shylock e Antonio sono separabili e distinguibilissimi nella realtà esteriore, ma pari e solidali nella realtà interiore di creature appartenenti alla stessa epoca e alla stessa umanità, che nutre pregiudizi simili” (Marenco, *Barabas e Shylock: ebrei o cristiani?*, p. 187). Per Richard Halpern, “Shylock è lo Judenspiegel in cui può specchiarsi la società cristiana” (R. Halpern, *The Jewish Question: Shakespeare and Anti-semitism*, in *Shakespeare among the Moderns*, 1997, pp. 159-226, Cornell University Press, p. 161).

204 [Chi è il mercante qui? E chi l’ebreo?].

205 T. Tanner, *Which is the Merchant here? And which is the Jew? The Venice of Shakespeare’s Merchant of Venice*, in M. Pfister – B. Schaff, *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*, pp. 45-62, p. 45. Cfr. M. Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, London, Routledge, 1992.



ziano, dovrà dare metà dei beni a costui e metà allo stato. Per intercessione di Antonio, poi, egli dovrà farsi cristiano (“He presently become a Christian”, 385) e lasciare i propri beni alla figlia e allo sposo Lorenzo.

Se nel *Jew*, quindi, la teatralità esplodeva nel trasmettere un’immagine assoluta del male, qui contribuisce in maniera molto sottile ad accentuare la confusione tra ebrei, cristiani e mercanti (quella stessa denunciata nei *pamphlet* citati all’inizio), con l’effetto di costruire un intreccio che si risolve positivamente pur restando nel suo fondo problematico. Secondo Lisa Freinkel, l’allegorico trionfo finale della grazia sulla giustizia, dello spirito sulla carne, fa dell’ebreo un mezzo per affermare la legge e l’ideologia. E cita a questo proposito Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*: “un’ideologia ha veramente successo quando anche i fatti che a prima vista sembravano contraddirla iniziano a funzionare come un argomento a suo favore”<sup>206</sup>. A differenza di Barabas, Shylock si rassegna alla conversione, rassicura il pubblico ma al tempo stesso rimarca la propria volontà di congedarsi, di rimuoversi ancora una volta da quello spazio pubblico che non gli appartiene (“I pray you give me leave to go from hence, / I am not well”<sup>207</sup>, IV, i, 392-393).

### *Il sacrificio, la fortuna e l’azzardo*

Prima che la “little room” in cui si trova Barabas (forse l’alcova in fondo al palcoscenico da cui parlava l’attore) venga invasa dagli ebrei e dai cavalieri di Ferneze che portano la notizia della guerra contro i turchi e del tributo, il personaggio pronuncia parole estremamente ambigue rispetto all’andamento successivo del dramma:

Give us a peaceful rule; make Christians kings,  
That thirst so much for principality.  
I have no charge, nor many children,  
But one sole daughter, whom I hold as dear  
As Agamemnon did his Iphigen;  
And all I have is hers (I, I, 132-136).

206 L. Freinkel, *The Merchant of Venice: ‘Modern’ Anti-Semitism and the Veil of Allegory*, in H. Grady (ed.), *Shakespeare and Modernity: Early Modern to Millennium*, New York, Routledge, 2000, pp. 122-141. L’interpretazione basata sull’allegoria si deve a N. Coghill, *The basis of Shakespearian comedy*, in «Essays and Studies», 3 (1950), pp. 1-28.

207 [Vi prego di concedermi di andarmene. Non sto bene].

[Dateci una condizione di pace; fate pure re i Cristiani, tanto assetati di potere. Io non ho cariche, né molti figli, ma ne ho una sola, che mi è cara come Ifigenia ad Agamennone. E tutto ciò che possiedo è suo]

Niente di violento, ha affermato poco prima Barabas, può essere definitivo (“nothing violent [...] can be permanent”, I, i, 130-131). E difatti non durerà nemmeno la propria violenza, fuori dal simbolico, impetuoso *rush* che lo conduce, tra tutti gli altri inganni e delitti, ad avvelenare la figlia assieme a un intero convento di monache. Particolarmente stridente appare quindi questo riferimento ad Ifigenia, uccisa anch’essa dal padre, Agamennone, per allontanare una bonaccia che trattiene su un’isola (l’Aulide della tragedia euripidea) i Greci in marcia verso la guerra di Troia. La messa in scena del mito, a partire dall’*Ifigedia in Aulide* e in *Tauride* di Euripide fino all’*Agamennone* di Seneca e a Racine ma anche nel ricordo di Lucrezio nel *De rerum natura* (come esempio di crudeltà della religio: I, 79-101), insiste spesso sull’ambiguità del linguaggio che lega padre e figlia, sulla falsa promessa delle nozze e sull’inganno all’ultimo svelato.

In Marlowe tale ambiguità rientra nei meccanismi teatrali finalizzati a suscitare nel pubblico stupore e massimo raccapriccio. Inspiegabilmente, l’amore assoluto di Barabas per la figlia si trasforma nel suo contrario, e la finzione diventa realtà. In un primo tempo, infatti, Barabas convince Abigail a fingere di farsi monaca per riprendersi i beni che egli aveva nascosto nella casa ora occupata dalle religiose, e a simulare amore per Lodovico nonostante il suo sentimento, ricambiato, per Mattia. Quando però Abigail capisce di avere perduto Mattia, decide di farsi monaca davvero; e di lì a poco sarà anch’essa assassinata dall’acqua avvelenata dal padre<sup>208</sup>.

Di Abigail, che ha quattordici anni come Giulietta, Mattia sottolinea la giovinezza e la bellezza, che stridono con il destino a cui è condotta:

A fair young maid, scarce fourteen years of age,  
The sweetest flower in Cytherea’s field,  
Cropped from the pleasures of the fruitful earth,  
And strangely metamorphised nun (I, iii, 14-17).

[Una così bella ragazza, di appena quattordici anni, il più dolce fiore nei campi di Citera, recisa dai piaceri della fertile terra, e stranamente trasformata in monaca]

208 Cfr. A.Beskins, *From Jew to Nun. Abigail in Marlowe’s The Jew of Malta*, in «Explicator», 65 (2007), 3, pp. 133-136.

Queste immagini riportano alla frequente similitudine o alle metafore del fiore reciso che, a partire dall'episodio di Gorgizio e Teucro nell'*Iliade* (III, 306-308), arriva alla morte di Eurialo nell'*Eneide* (IX, 435 sgg.) e al patimento amoroso di Troilo da Quinto Smirneo (*Postomeriche*, IV, vv. 430-35) a Boccaccio (*Filostrato*, IV, 18) e a Chaucer (*Troilus and Criseyde* IV, 225-231)<sup>209</sup>. Tutte mettono in luce, in un contesto tragico e patetico, la crudele interruzione della giovinezza e di una fiorente (nel vero senso della parola) fertilità. A differenza di Ovidio, in cui la metamorfosi diviene simbolo di una vitale conservazione delle forme, qui la trasformazione avviene in senso contrario, in quanto recide i piaceri rappresentati dai campi di Citera. La successiva osservazione di Mattia, che persino un cuore "rinchiuso tra mura di bronzo" ("countermured with walls of brass", I, iii, 21) sarebbe portato ad amarla, inoltre, può richiamare proprio quella Danae incarcerata dal padre in un muro di bronzo ricordata all'inizio (*Odi ed Epodi*, III, XVI, 1 sgg.).

I riferimenti classici accentuano la tragicità del sacrificio a cui sarà destinata Abigail, già esplicitamente accostata ad Ifigenia caduta sotto le mani del padre. "Non mandarmi a morire così giovane; è così bella la luce del sole", dice ad Agamennone la giovane vittima nella tragedia euripidea (*Ifigenia in Aulide*, v. 1218). "But I perceive there is no love on earth"<sup>210</sup>: sono le parole di Abigail di fronte alla "extreme revenge" del padre contro Mattia e Lodovico uccisi uno dopo l'altro (III, iii, 45-50).

Abigail non è fatta per la simulazione; come Califa nel *Tamburlaine*, inadatto alla guerra, va dunque sacrificata. Perché il mondo del disamore e della simulazione in cui vive Barabas, come il mondo eracliteo del *polemos* in cui domina Tamerlano, non risparmia nessuno. Le nuove leggi non sono più quelle dell'uomo contro il dio, ma dell'uomo contro l'uomo e contro una *fortuna* tutta terrena, machiavelliana, che contiene l'accezione economica. Di conseguenza, muta anche il senso del tragico: da una parte esso nasce dal confronto intellettuale e psicologico con le leggi del calcolo e dell'azzardo – quelle che Barabas e Tamerlano, seppure diversamente, interpretano nella maniera più spietata; dall'altra la tragedia non risponde più a un fato superiore o a una catastrofe finale, ma prima di tutto alla necessità di *fare vedere*, di mostrare, *in a tragic glass*, ciò che l'uomo stesso ordisce e che si drammaticamente si trasforma in *plot*. In questo senso Barabas – soprattutto a partire dall'incontro con il suo tragico doppio, Ithamore, una sorta

209 Cfr. P. Boitani, *Il tramonto, i fiori e le foglie: tradizione e immagini tragiche*, in *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino 1992, pp. 117-170.

210 [Mi rendo conto che non c'è amore sulla terra].

di prefigurazione delle raccapriccianti figure allegoriche di Sin e Death che duplicano il Satana del *Paradise Lost* – non fa che pantografare quelle stessi crudeli leggi che l'hanno escluso dal mondo per poi cavarcelo fuori a forza.

Nel ricordo del personaggio di Euclione dell'*Aulularia* di Plauto e anticipando l'*Avare* di Molière<sup>211</sup>, inoltre, sia Barabas che Shylock si rappresentano sempre più attraverso la privazione di quell'amore che Abigail invoca, trasferendo nella comica ossessione per il denaro un aspetto della reificazione che essi stessi incarnano, come veri e propri capri espiatori di un male diffusamente rimosso.

Se quindi nel dramma di Marlowe il sacrificio di Abigail, in tutta la sua forza ambigua e clamorosa, rappresenta il perno del tragico, nel *Merchant of Venice* la storia di Jessica, la figlia di Shylock che fugge per amore con un cristiano, viene invece collocata in maniera più sottilmente problematica all'interno di quel processo di normalizzazione che conduce all'*happy ending*. Rispetto a drammi come la *Mandragola* o la *Clizia* o anche rispetto al *Jew of Malta*, infatti, il testo di Shakespeare abbandona le tinte paradossali e clamorose, per farsi, a dispetto del tono favolistico che circonda Belmonte, più credibile agli occhi del pubblico, più sottilmente mimetico soprattutto nell'analisi umana delle passioni, delle discriminazioni, delle scelte, anche al fine di trovare ipotesi di felicità all'interno di un mondo che, almeno in apparenza, si divide tra favola e *distopia*. Come Abigail, Jessica si innamora di un cristiano, Lorenzo, con cui fugge travestita da paggio (II, iv, 29 sgg.), approfittando del *masque*. All'interno della ma-

211 La convergenza sta soprattutto nella scena parossistica della perdita del tesoro che custodiscono ossessivamente. Cfr. Plauto, *Aulularia*, 713 sgg. ("Heu me miserum, misere perii, / male perditus [...] Perditissimus ego sum omnium in terra; nam quid mi opust vita, tantum auri / perdidi, quod concustodivi / sedulo?": "Oh, povero me, sono finito, rovinato [...] sono il più disgraziato di tutta la terra; perché a che mi serve la vita, quando ho perduto tutto l'oro che custodivo con tanta cura?"); C. Marlowe, *The Jew of Malta*, I, ii, 258 sgg. ("My gold, my gold, and all my wealth is gone!": "il mio oro, il mio oro, e tutta la mia ricchezza sono spariti!"); W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, II, viii, 15-19 ("My daughter! O my ducats! Oh, my daughter! Fled with a Christian! O my Christian ducats! Justice! The law! My ducats and my daughter!": "Mia figlia! I miei ducati! Fuggiti con un cristiano! I miei ducati cristiani! Legge, giustizia, i miei ducati e mia figlia!"); Molière, *L'avare*, IV, vii ("Au voleur! Au voleur! à l'assassin! au meurtrier ! [...] Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu? Où est-il ? Où se cache-t-il? Que ferais-je pour le trouver? ": "al ladro, al ladro, all'assassino, all'omicida! [...] Sono perduto, assassinato, mi hanno tagliato la gola, mi hanno rubato il mio denaro. Chi può essere stato? Dov'è andato? Dov'è? Dove si nasconde? Cosa devo fare per trovarlo?").

scherata e della conseguente confusione dei ruoli, Jessica rinnega momentaneamente il suo essere donna e il suo essere ebrea; e tradisce il proprio padre, derubandolo di quello scrigno (“casket”, II, iv, 33) che consegna a Lorenzo. Il fine è il matrimonio e il felice appagamento amoroso, quello stesso che avrebbe voluto incontrare Abigail ma che le è stato brutalmente negato. Figlia di colui che tutti chiamano un diavolo (il servo Lancillotto *in primis*, nell’accingersi anch’egli a lasciare il vecchio padrone per mettersi al servizio di un cristiano: II, ii, 1-30), Jessica riesce ad evadere dall’*inferno* (“our house is hell”<sup>212</sup>, II, iii, 2) e ad affidarsi all’uomo che la ama, ma senza riuscire a scrollare completamente da sé la vergogna e il desiderio di oscurità. Quando Lorenzo le chiede di fargli da “portatorcia” (“torchbearer”, II, vi, 40), infatti, la ragazza gli risponde:

JESSICA

What, must I hold a candle to my shames?  
They in themselves, good-sooth, are too light.  
Why, ’tis an office of discovery, love;  
And I should be obscured (II, vi, 41-44).

[Come, dovrei reggere un lume sulle mie vergogne? Su di esse c’è già anche troppa luce. Questo è un compito, amore, che rischiera, mentre dovrei restare nel buio]

Sebbene sia il travestimento stesso a garantirle protezione (“So are you, sweet, / Even in the lovely garnish of a boy”<sup>213</sup>, 45-46), tuttavia, la vergogna si allontana a fatica dal personaggio (“I am much ashamed of my exchange”<sup>214</sup>, II, vi, 35), e si trasformerà in quella paura e in quella malinconia che gettano una luce oscura – e fitta di riferimenti ad amori infelici (Troilo, Tisbe, Didone e Medea) – sul bel notturno lunare che apre l’atto V (“The moon shines bright. In such a night as this...”<sup>215</sup>, V, i, 1 sgg.), nello scorcio incantato della *Belmonte-isola che non c’è*.

E proprio a Belmonte si tessono le trame che conducono al lieto fine anche per la coppia Bassanio e Porzia. Non ci troviamo più di fronte alla vedova che nel *Pecorone* si divertiva ad addormentare i pretendenti al proprio talamo e a rovinarli finanziariamente, ma a “a lady richly left”, “fair”, “and / Of wonderful virtues”<sup>216</sup> (I, i, 161-162). Bassanio la dipinge ad Antonio pri-

212 [la nostra casa è un inferno].

213 [E lo sei, tesoro, anche in questo delizioso vestito maschile].

214 [Mi vergogno molto del mio cambio].

215 [La luna risplende. In una notte come questa...]

216 [Una ricca ereditiera... bella ... e di nobili qualità].

ma ancora di averla vista (come nella *Mandragola* o nel *Volpone*), nei termini di un magnifico “vello d’oro” (“like a golden fleece”) da conquistare:

Nor is the wide world ignorant of her worth,  
For the four winds blow in from every coast  
Renowned suitors, and her sunny locks  
Hang on her temples like a golden fleece,  
Which makes her seat of Belmont Colchos’ strand,  
And many Jasons come in quest of her (I, I, 168).

[il mondo intero non ignora il suo valore, e i quattro venti sospingono da ogni terra illustri corteggiatori. I suoi ricci di sole scendono sulle sue tempie come un vello d’oro che trasforma Belmonte nella spiaggia di Colco, dove molti Giasoni arrivano alla ricerca di lei]

In questo senso, la conquista del nobile veneziano si collega non soltanto al mito cupo di Medea e Giasone, ma anche a una forma di moderno *investimento* al cui interno risuona l’antico motivo della *quest*<sup>217</sup>. Come nel *Jew* il concetto di *fortuna* si collocava in un ambito economico e di calcolo razionale, anche qui Bassanio gioca su questa ambivalenza nel confessare all’amico: “I have a mind presages me such thrift / That I should questionless be fortunate”<sup>218</sup> (I, i, 175-176). L’economia (la “thrift” invocata ironicamente anche da Amleto) è posta in corrispondenza con la fortuna (“fortunate”). Ma se nel *Jew* questo cambiamento rappresentava una delle coordinate dello sviluppo tragico del dramma (sebbene non si possa parlare di tragedia vera e propria, ma piuttosto di *farsa*), qui ancora una volta esse vengono volte al generale lieto fine della commedia.

Di questo sviluppo costituisce il perno centrale Porzia, nel suo ruolo di personaggio conservativo dei confini della città, dello stato, della legge<sup>219</sup>. Pur collocata nel ristretto spazio di Belmonte, la giovane donna entra in contatto con Venezia e con il mondo intero attraverso i pretendenti che si avvicinano nella scelta degli scrigni. I quali, però, non riescono né a

217 H. Berger jr., *Marriage and Mercification in “The Merchant of Venice”: The Casket Scene Revisited*, in «Shakespeare Quarterly», 32 (1981), pp. 155-162. Cfr. M. Shell, *Money, Language and Thought*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982; L. Woodbridge, *Money and the Age of Shakespeare. Essays in New Economic Criticism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.

218 [La mia mente è presaga di tale conquista al punto che senza dubbio potrò essere fortunato].

219 Cfr. E. S. Mallin, *Jewish Invader and the Soul of the State. The Merchant of Venice and Science Fiction Movies*, in H. Grady, *Shakespeare and the Modernity. Early Modern to Millenium*, London, Routledge, 2000, pp. 142-167.

indovinare la risposta, facendo così coincidere intelligenza e fortuna, né a conquistarla e a farla felice. Tale è la sorte di Marocco e Aragona. Ed è per questo motivo che Porzia entra scena lamentando un disagio che la avvicina agli altri personaggi come Jessica, Antonio, lo stesso Shylock: “my little body is aweary of this great world”<sup>220</sup> (I, ii, 1-2). Soltanto nell’incontro con Bassanio, per il quale la donna prova amore a prima vista (III, ii, 1 sgg.), si manifesta la felice convergenza tra scelta razionale, fortuna economica e destino stesso. Ed è in nome di tale corrispondenza che Porzia lotta per tutto il dramma, cercando di fare della moderna concezione di *fortuna* non un vettore oppositivo (e dunque tragico) alla propria realizzazione, ma un punto di forza. Se le vicende tragiche di Romeo e Giulietta, di Antonio e Cleopatra o di Troilo e Cressida, pur nella diversa ambientazione, sembrano escludere una possibilità di felicità e di adattamento individuale alle regole del *nuovo mondo* e, in generale, della società moderna, il personaggio di Porzia – che ha la saggezza dei filosofi antichi e l’accortezza del principe machiavelliano senza averne le ombre – cerca di affermare tale possibilità, e lo fa mettendo a frutto le proprie doti di intelligenza, bellezza, ricchezza, rivolgendole a fini giusti e ricavando da esse tutto il meglio. In questo modo, in nome di una giusta adesione alle richieste della società, essa riesce a stemperare anche la passionalità di quella Medea che essa adombra nel riferimento al *golden fleece*<sup>221</sup>.

La prima battaglia che Porzia deve sostenere è quella contro il destino, che le impedisce di scegliere l’amore secondo i sensi (gli occhi) e secondo la volontà. La donna esprime questo vincolo a Marocco, con parole che richiamano il mondo delle scommesse e dell’azzardo: “the lottery of my destiny / Bars me the right of voluntary choosing”<sup>222</sup> (II, i, 15-16). Al pretendente che le chiede di condurlo agli scrigni per tentare la sorte (“I pray you lead me to the caskets / To try my fortune”<sup>223</sup>, II, i, 23-24), essa risponde di “correre il rischio” (“You must take your chance”, II, i, 38), un azzardo che non è però del tutto cieco, ma guidato dalla scelta, poiché è alle conseguenze della scelta che è affidato il destino di Marocco: “if you choose wrong / never to speak to lady afterward / In way of marriage”<sup>224</sup> (II, i, 40-42). Ed è sempre di fronte agli scrigni che il destino e la scelta trovano una terza variabile, quella simbolico-economica in cui è espresso il valore dell’oro, dell’argento e del piombo. Essa si estende a Porzia e al messaggio

220 [Il mio piccolo corpo è annoiato di questo grande mondo].

221 Cfr. J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993-2001, p. 154.

222 [il gioco del destino mi priva del diritto di una scelta volontaria].

223 [portatemi, vi prego, agli scrigni perché possa tentare la sorte].

224 [Se scegliete male, non azzardatevi più a parlare a una signora di matrimonio].

con cui vorrebbe farsi conoscere e amare. All'oro viene dato il simbolo del desiderio: "Who chooseth me shall gain what <many> men desire"<sup>225</sup>; all'argento il valore subdolo della mediocrità: "Who chooseth me shall get as much as he deserves"<sup>226</sup>; al piombo il significato più coerente con tutta la storia di Porzia, quello di ogni donna che abbia piena consapevolezza di sé: "Who chooseth me must give and hazard all he hath"<sup>227</sup> (II, vii, 4-10 *passim*). Inutile dire che, mentre Marocco e Aragona sceglieranno rispettivamente l'oro e l'argento perdendo ogni *chance* su Porzia e su qualsiasi altra donna, a Bassanio spetterà quest'ultima scelta, quella per il vile piombo, "che minaccia più di quanto non prometta" (III, ii, 105).

Se nell'*Etica nicomachea* Aristotele poneva la scelta come il perno della virtù e della capacità umana di autodeterminarsi (III, 2-4), la prima età moderna affianca ad essa il calcolo razionale e l'azzardo che si collegano a loro volta all'ambito economico e alla finanza<sup>228</sup>. Al rispetto di queste regole si può ascrivere anche il cambiamento di funzioni del *Merchant* rispetto al *Pecorone*: al centro non c'è più una vogliosa vedova che si diverte a mandare in rovina i suoi amanti, ma una ragazza che affida le sorti del proprio futuro all'intelligenza e alla capacità di dominare la fortuna (economica e non) e di rispettare le regole sociali. Porzia, che ha compreso alla perfezione le regole del gioco, non può che adattarle al contesto in cui vive e che tiene perfettamente sotto controllo, fino ai limiti del rigore, di un ordine che ci può apparire forzato. L'espressione che reca lo scrigno di piombo, infatti, oltre al saggio principio della sobrietà, ricorda l'ultima delle imposizioni del Cavaliere di Ferneze a Barabas: "'Lastly, he that denies this, shall absolutely lose all he has'"<sup>229</sup> (*The Jew of Malta*, I, ii, 75). Se Shylock riesce a essere piegato a quella conversione a cui Barabas si rifiuta, quindi, lo dobbiamo (nel bene e nel male...) a Porzia, alla sua intelligenza e alla eloquenza che si manifestano nel processo. Poiché se tra i doveri verso la società e verso il proprio marito c'è anche quello di domare un "alieno" come Shylock, la giovane signora di Belmonte non si può certo tirare indietro, ma ancora una volta dovrà esprimere al meglio la propria *virtus*.

225 [Chi sceglie me guadagnerà tutto ciò che gli uomini desiderano].

226 [Chi sceglie me avrà tutto ciò che merita].

227 [Chi sceglie me deve dare e azzardare tutto ciò che ha].

228 cfr. D. Albanese, *Mathematics as a Social Formation. Mapping the Early Modern Universal*, in H. S. Turner (ed.), *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, New York and London, Routledge, 2002, pp. 255-273.

229 [In ultimo, colui che rifiuta questo, dovrà perdere tutto ciò che possiede].



Infine, il terzo episodio nel quale Porzia dispiega nella maniera più fruttuosa le proprie capacità di controllo sulla società e sul matrimonio è rappresentato dallo stratagemma dell'anello, altro simbolo in cui risiede un significato che è economico, sessuale e di felicità e fedeltà nuziale al tempo stesso. Sul diamante gioca provocatoriamente anche Barabas, facendo però di questo simbolo un elemento chiave per il fraintendimento su cui si costruisce la trappola in cui cadono Mattia e Lodovico e per lo sviluppo tragico dell'intreccio (*The Jew of Malta*, II, iii). In *The Merchant of Venice* la prova dell'anello – dato da Porzia come pegno a Bassanio prima che parta per Venezia, chiesto come ricompensa nei panni di avvocato, a Venezia, e infine da lei preteso nei panni di moglie al ritorno a Belmonte – dimostra come la fedeltà, a differenza dell'amore di Cleopatra che non ha confini, possa trovare il suo misurato correlativo oggettivo, e dunque possa essere quantificabile e controllabile.

Le sicurezze che il testo di Marlowe toglie, in definitiva, il testo shakespeariano le restituisce. Ma di più non può fare. Di più sarebbe utopia. E di essa non è fatta la storia raccontata in *The Merchant of Venice*, incentrata su una conciliazione soltanto apparente tra individuo e società dietro alla quale *resiste* una profondissima e tenace dissonanza.

### *Confusione e distopia in Volpone*

*"All the world's his soil"*

VOLPONE, childless, rich, feigns sick, despairs  
 Offers his state to hopes of several heirs,  
 Lies languishing; his Parasite receives  
 Presents of all, assures, deludes: then weaves  
 Other cross-plots, which open themselves, are told.  
 New tricks for safety are sought; they thrive; when, bold,  
 Each tempts the other again, and all are sold (*The Argument*).

[V OLpone, senza figli, ricco, simula malattia incurabile,  
 Offre le sue sostanze alle illusioni dei molti eredi,  
 langue a letto, mentre il suo parassita riceve  
 parecchi regali, infonde sicurezze e delusioni: così tesse  
 altri intrighi, che poi si svelano e si raccontano; e di  
 nuovi stratagemmi di salvezza ognuno va in cerca; e così prosperano;  
 E quando, sfacciati, l'un l'altro si mettono alla prova, restano tutti gabbati]

L'intreccio del dramma, così sintetizzato nell'acronimo del suo protagonista, richiama la materia del *Plutone e Mercurio* di Luciano di Samosata

(*Dialoghi dei morti*, V): il vecchio Eucrate è costretto a tenere a bada cinquanta cacciatori di eredità di cui si prende gioco fingendosi in punto di morte; tutti i *captatores*, però, finiscono nell'Ade prima di Eucrate, il quale riceve da Plutone, dio della ricchezza, il premio di una rinnovata giovinezza<sup>230</sup>. Non è forse un caso che, come nel *Candelaio*, il dio che affianca Plutone sia il Mercurio protettore dei ladri, degli intrighi e delle astuzie.

Anche nel dramma di Jonson, *Volpone* – che non ha nulla da invidiare alla diabolica esuberanza di *Barabas*<sup>231</sup> – si finge in punto di morte e raduna intorno a sé una folla di parassiti che gli offrono quotidianamente, tramite il servo Mosca, oggetti preziosi e denaro nella speranza di diventare unici eredi. La passione di Volpone per l'oro e la ricchezza, *dea muta* che nulla sa fare e che induce i morali a fare tutto – così com'è immortalata nel noto inno che apre la scena I dell'atto I (21-25) – è assoluta e totale, vero motore immobile o principio primo (come Bartolomeo nel *Candelaio*) di un mondo che sembra essersi trasformato a sua volta tutto quanto in oro, in un'illusione collettiva fatta di un unico potente desiderio, orchestrato dal genio ("genius", I, i, 71) di Volpone, attorno al quale ruotano mille artifici.

La scelta dell'Italia e, in particolare, di Venezia come cornice, inoltre, si giova della possibilità di mettere in scena una serie di luoghi comuni legati a beffe, astuzie e imbrogli che in parte derivavano dalla tradizione letteraria (da Boccaccio e, tra gli altri, dagli stessi Bruno e Machiavelli), e in parte dalle esperienze di mercanti e viaggiatori. Nel discorso *A Discovery of the Great Subtiltie and Wonderful Wisdom of the Italians* (1591), ad esempio, troviamo annotato:

[Italians] are of themselues verie wittie & subtile headed, all cunning slighes, crafty conueyances, and deceitfull cosinages [...] and are so cunning to finger from them their money [...] so closely couer their actions, that of a

230 Cfr. D. Duncan, *Ben Jonson and the Lucianic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

231 Per i rapporti tra Jew e Volpone e tra i due protagonisti, cfr. T. S. Eliot, *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1972, pp. 123-153; B. Gibbons, *Jacobean City Comedy*, London, Methuen, 1980, pp. 94 e 117; H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London, Faber & Faber, 1967, p. 172; R. N. Watson, *Ben Jonson's Parodic Strategies: Literary Imperialism in the Comedies*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1987, p. 186; A. Hiscock, Cultural Marginality in *The Jew of Malta*, in *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, pp. 52-82, pp. 70-71. Si veda anche: T. Murray, *Theatrical Legitimation. Allegories of Genius in Seventeenth-Century England and France*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1987.

thousand harldy one could euer come within them to perceiue their iugling  
(London, 1591, cap. 1, par. 1)<sup>232</sup>.

[(Gli italiani) sono di per sé molto astuti e fini ragionatori, capaci delle più sagaci sottigliezze, dei collegamenti più intriganti e degli intrighi più ingannevoli (...) tanto accorti nel maneggiare il denaro (...) e poi nascondere le loro azioni, che a stento un migliaio di persone potrebbe arrivare ad accorgersi dei loro trucchi]

La scena italiana era già stata esplorata da Jonson in altri drammi: Milano in *The Case is Altered* (*La verità è un'altra*, 1597); Firenze in *Every Man in His Humour* (*Ciascuno scopre il suo umore*, 1598). Che poi la scena di quest'ultimo dramma, nel 1616, fosse diventata Londra non è casuale, ma si collega alla tendenza, già propria delle commedie appena analizzate, di stabilire corrispondenze simboliche ad ampio raggio tra spazi che, sotto la spinta dei rapidi cambiamenti economici e sociali, stavano diventando sempre più simili<sup>233</sup>. Non soltanto tali simboli rimandano gli uni agli altri, ma lasciano cogliere, dietro il palinsesto storico e letterario, l'altrettanto simbolica convergenza su spazi antichi che tornano ad essere significanti; in particolare, in questo caso, viene in luce il mondo disordinato e corrotto, eccessivo, della Roma imperiale quale viene descritta dai satirici latini, da Orazio a Giovenale al Petronio del *Satyricon*<sup>234</sup>. È la Roma della tragedia *Sejanus His Fall* (*La caduta di Seiano*, 1603) che si proietta negli altri drammi, da *Epicoene, or the Silent Woman* (*Epicene la donna silenziosa*, 1609), nel rimando a personaggi e intrighi plautini, allo stesso *Volpone*, così fitto di parassiti e *clientes*. Se, inoltre, in *The Alchemist* (*L'alchimista*, 1610) rivive il mito della ricerca della pietra filosofale già rappresentato nel *Candelaio*, l'ardua competizione tra inferno e terra esplorata nel *Belfagor* è ripresa nella commedia *The Devil is an Ass* (*Il diavolo è un asino*, 1616), dove il motivo machiavelliano sembra fondersi ancora con motivi bruniani sull'*asinità*.

232 A. Hiscock, *Urban Dystopia: The Colonizing of Jonson's Venice in Volpone*, in *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, pp. 142-170, p. 164.

233 Si veda l'insuperato saggio di Lionel Charles Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, Chatto & Windus, 1937; cfr. D.L. Smith-R. Stirer-D. Bevington, *The Theatrical City. Culture, Theater and Politics in London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

234 R. Dutton, *Jonson's Satiric Style*, in R. Harp - S. Steward (eds.), *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 58-71; J. Mulryan, *Jonson's Classicism*, Ivi, pp. 163-174.

La Venezia di *Volpone* risulta quindi costruita sulla base di caratteristiche che appartengono alla città stessa e ad altri spazi contemporaneamente, soprattutto quelli collegati al lusso, all'eccesso, alla corruzione. Ne risulta ribaltato o ironicamente ripercorso (come per la Firenze di Machiavelli) il mito rinascimentale di una città giusta, elegante e raffinata, che assume qui la fisionomia delle grandi città bibliche come Sodoma e Gomorra, o Babilonia<sup>235</sup>. Luogo di convergenze di traffici commerciali e di spie, di fortune e disastri economici, Venezia è anche – come Malta nel *Jew* – “suntuosa corteccia esotica” sotto la quale si scopre “tutta la polpa della vita londinese, anch'essa sulla strada di una modernità inquieta e torbida”<sup>236</sup>. Gli altri aspetti messi in evidenza in questo dramma, infine, derivano dal suo essere collocata al confine, politico e commerciale, di Oriente e Occidente, di Nord e di Sud; e interpretata, perciò, come spazio dell'infrazione stessa di tali confini. Si pensi a quelle parti del dramma dove si parla delle merci più svariate che giungono da ogni parte del mondo (seta e ambra, moscatello, zafferano, chiodi di garofano etc., III, iv, 50 sgg.) e delle usanze più estrose che richiamano le immagini e gli stereotipi attribuiti da Said, in *Orientalism*, alla visione occidentale dell'Oriente. Sul piano dell'immaginario, quindi, lo spazio veneziano si presenta come una distopia prodotta da un'utopia erotica di paradossale felicità collegata al potere – ma, al tempo stesso, anche a un effettivo vuoto di potere – al denaro, allo scambio<sup>237</sup>.

Sir Politic, assieme alla “comic virago” Lady Presumyn<sup>238</sup>, rappresenta lo straniero coinvolto nell'allettante girandola di intrighi e stravaganze, e dunque costituisce la lente di ingrandimento un po' *naïf* della scoperta di uno spazio veneziano così connotato. In quanto interprete di questo incontro tra mondi, facendo suo l'adagio “*All the world's his soil*” (“tutto il mondo è casa sua”, II, i, 1) di derivazione stoica poi ripreso come slogan del cosmopolitismo rinascimentale<sup>239</sup>, Politic comunica una doppia ironia: da una parte accosta all'ideale antico e umanistico, in maniera stridente, quella embrionale forma di globalizzazione di cui la Venezia qui rappre-

235 A. Hiscock, *Urban Dystopia: The Colonizing of Jonson's Venice in Volpone*, p. 147.

236 F. Marengo, *Introduzione* a Ben Jonson, *Volpone*, a cura di Franco Marengo, trad. it. di Flavia Marengo, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 11-48, pp. 38-39.

237 A. Hiscock, “A Kind of modern happiness”: *The Alchemist* and the Exploitation of Provisional Space, pp. 171-197.

238 A. Hiscock, *Urban Dystopia: The Colonizing of Jonson's Venice in Volpone*, p. 164.

239 Paul Yachnin – Patricia Badir (eds.), *Afterword*, in *Shakespeare and the Cultures of Performance*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 174-175. Cfr. R. C. Evans, *Jonson, Lipsius, and the Politics of Renaissance Stoicism*, Durango Co., Longwood, 1992.

sentata diventa l'esempio più clamoroso<sup>240</sup>; dall'altra oppone l'atteggiamento disincantato del moderno viaggiatore che non si stupisce più di nulla all'ingenuità che egli stesso e sua moglie ("Laid for this height of Venice, to observe, / to quote, to learn the language..."<sup>241</sup>, II, i, 12-13) dimostrano di fronte agli imbrogli e ai mascheramenti degli altri personaggi.

Attraverso lo sguardo e le vicende di questi due turisti di oltremarica si specchia un mondo che rimane a bocca aperta di fronte alla moda, alle merci, alla pubblicità, quello che Volpone sfrutta nei suoi arditi spettacoli di saltimbanco e imbonitore costruiti intorno al "precious liquor"<sup>242</sup> (II, ii, 76), l'olio di scoto o "*oglio del Scoto*" (II, ii, 134), ennesima variante del *vello d'oro* o della *Pulvis Christi* per cui si affacciava il Bartolomeo del *Candelaio*. Qui esso rappresenta un condensato di desideri: pietra filosofale, crema di bellezza e panacea<sup>243</sup>. L'aspetto più interessante e innovativo, inoltre, è che tutta l'eloquenza, la creatività e, per così dire, la *performatività* di Volpone sono messe al servizio di questa illusione collettiva che si fa spettacolo, vera e propria ripresa delle visioni faustiane di Marlowe e anticipazione della grande scena allegorica al *Palazzo imperiale* del *Faust II* di Goethe.

Eccone elencate, attraverso la consueta retorica e le molteplici metafore, la storia e le virtù (di indubbia attualità!):

Here is a poulder, concealed in this paper, of which, if I should speak to the worth, nine thousand volumes were but as one page, that page as a line, that line as a word; so short is this pilgrimage of man (which some call life) to the expressing of it. Would I reflect on the price? Why, the whole world is but as an empire, that empire as a province, that province as a bank, that bank as a private purse to the purchase of it. I will only tell you; it is the powder that made Venus a goddess, given her by Apollo, that kept her perpetually young, cleared her wrinkles, firmed her gums, filled her skin, coloured her hair; from her derived to Helen, and at the sack of Troy unfortunately lost: till now, in this our age, it was as happily recovered, by a studious antiquary, out of some ruins of Asia,

240 Per la Londra di Elisabetta e Giacomo II, come per la potenza genovese contemporanea, Ruffolo parla di "una grande finanza aggrappata a una grande potenza economica e militare". "Per la prima volta una «economia-mondo», nel senso braudeliano, quindi parziale, della parola, coincide con il concetto universale di economia mondiale" (Cfr. G. Ruffolo, *Il ciclo britannico*, in *Il capitalismo ha i secoli contati*, Torino, Einaudi, pp. 107-132, pp. 121-123).

241 [approdata alle veneziane latitudini per osservare, annotare, imparare la lingua e così via].

242 [Prezioso balsamo].

243 Cfr. J. Gill Harris, "*I am sailing to my port, uh! uh! uh! uh!*": *The Pathologies of Transmigration in Volpone*, in «Literature and Medicine», 20 (2001), pp. 109-132.

who sent a moiety of it to the court of France (but much sophisticated), whe-rewith the ladies there, now, colour their hair. The rest, at this present, remains with me; extracted to a quintessence: so that, wherever it but touches, in youth it perpetually preserves, in age restores the complexion; seats your teeth, did they dance like virginal jacks, firm as a wall; makes them white as ivory, that were black, as – (II, ii, 228-248)

[Qua, in questo cartoccio, c'è una polvere della quale, se dovessi dire il valore, novemila volumi non sarebbero che una sola pagina, e una pagina una riga, e una riga una parola: troppo breve questo pellegrinaggio che qualcuno chiama vita, per esprimerle. Vorrei soltanto dirti questo: è la polvere che ha reso Venere una dea, a lei donata da Apollo; essa l'ha resa perpetuamente giovane, le ha disteso le rughe, rafforzato le gengive, rimpolpato la pelle, conservato ai capelli il colore; da lei fu trasmessa a Elena, ma andò perduta, sfortunatamente, durante la presa di Troia; finché, in tempi recenti, fu ritrovata con gran gioia, tra le rovine asiatiche, da un antiquario che ne mandò la metà, piuttosto contraffatta, alla corte di Francia; e ora le sue donne la usano per tingersi i capelli. Quel che resta, oggi, la possiedo io, la quintessenza; ne basta un pizzico per mantenere sempre giovani, per proteggere la carnagione dai segni del tempo, per fermare i denti che ballano come i tasti di una pianola, e renderli solidi come una muraglia; per mantenerli bianchi come avorio, quand'anche fossero neri, neri come...]

### *Diamanti a colazione*

Intorno a Volpone, alla sua eredità e all'olio miracoloso di Scoto vediamo sfilare quel *bailamme* di nani, eunuchi, avvocati e faccendieri veneziani e stranieri che anima il dramma<sup>244</sup>. Tra questi, il personaggio più ingenuo e, insieme, più abietto è senza dubbio Corvino, il mercante, il quale arriva a vendere a Volpone persino la propria moglie, Celia. Per offrirla, e sperare così di ricevere l'ambita eredità, il personaggio vorrebbe domarla con l'oro – come si fa, secondo lui, con tutte le donne, “tamed with gold”<sup>245</sup> (II, vii, 10); perciò progetta di presentarla al suo compratore agghindata con i gioielli più fini (“In all thy best attire, thy choicest jewels”<sup>246</sup>, II, vii, 14) e promette a sua volta a lei, come compenso, allettanti preziosità: “thou shalt have jewels, gowns, attires, / What thou wilt think, and ask”<sup>247</sup> (III, vii, 110-111). Celia, però, è incorruttibile. Non solo, ma nelle sue obiezioni, formulate con incredulo terrore, la donna sottolinea la distanza tra l'antica

244 Cfr. S. Orgel, *The Jonsonian Masque*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1965.

245 [domate con l'oro].

246 [con il tuo vestito più sontuoso, coi gioielli più fini].

247 [avrà gioielli, cappellini, abiti, e ogni cosa che ti venga in mente di chiedermi].

idea di pudore e di onore e il relativismo che guida le scelte di quegli uomini disposti a “prostituire” (“to prostitute”, III, vii, 74), per denaro, qualsiasi cosa. Corvino nega che il suo gesto sia peccato. Ma quando lo definisce “a pious work, mere charity, for physic, / And honest polity, to assure mine own”<sup>248</sup> (III, vii, 65-66), Celia non può che esclamare, scandalizzata di fronte a tale sovvertimento di valori: “O heaven! Canst thou suffer such a change?”<sup>249</sup> (III, vii, 67). Il *cambiamento* presuppone che la morale e, più in generale, il comportamento umano sia asservito all’acquisto di beni economici, al *dio denaro* celebrato fin dall’apertura del dramma, che ha sostituito lo splendore del sole, la musa dei poeti e la sostanza dell’etica cristiana, che ha eguagliato paradiso e inferno (I, i, 1 sgg.)<sup>250</sup>.

Aldilà della comicità della situazione, le parole di Corvino toccano il parossismo e l’orrore quando egli minaccia la moglie che, se non acconsentirà, la trascinerà fuori di casa coprendola di nomi ignominiosi per le strade, squarciandole bocca e naso e stampandole a grandi lettere un “mostuoso crimine” di accusa sulla pelle e sul petto, con l’acido caustico (III, vii, 95-105). La reazione di Celia, ora rivolta a Volpone, si esprime in una riflessione sdegnata, e palesemente ‘antiquata’ (come sottolinea la struttura retorica e il lessico da *catilinaria* ciceroniana<sup>251</sup>) sulla degenerazione dei tempi, sulla fuga della vergogna e dell’onore, rimossi dai cuori umani per denaro:

CELIA

O God, and his good angels! Whither, whither  
Is shame fled human breasts? That with such ease,  
Man dare put off your honours, and their own?  
Is that, which ever was a cause of life,  
Now placed beneath the basest circumstance?  
And modesty an esile made, for money? (III, vii, 135-137)

[Dio e angeli santi! Dove, dove è fuggita la vergogna, lontana dai cuori umani? Con quanta facilità gli uomini hanno deposto il vostro onore e il proprio,

248 [opera pia, di carità, sana, un gesto onesto per garantire ciò che è mio].

249 [Cielo, puoi tollerare un tale stravolgimento?].

250 Nonostante l’ironia di fondo, nel dramma è continuamente sottolineata la “blasfema conversione del sacro nel profano”, il “capovolgimento dei valori cui conduce un culto puramente materialistico” (F. Marengo, *Introduzione* a Ben Jonson, p. 36).

251 Michael J. C. Echeruo parla del dramma in questi termini: cfr. id., *The Conscience of Politics and Jonson’s Catiline*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», 6 (Spring, 1966), 2, pp. 341-356. Alle *Catilinarie* sono ispirati anche passi di *The Schoole of Abuse* (1579) di Stephen Gosson.

ciò che fu motivo di vita un tempo, e che ora è posto al di sotto delle peggiori condizioni? E il pudore mandato in esilio, per denaro?]

L'originalità del dramma (di *Volpone* come degli altri) non consiste però in questo semplice punto di vista, né deve essere letto secondo un'univoca chiave di interpretazione e di critica sociale. Le parole di Celia, che indossa pur con ragione i panni del *laudator temporis acti*, si limitano infatti a una visione del mondo che resta scontata e parziale. Tutte le novità sono nelle mani di Volpone e della teatralità che egli incarna, confondendo le carte, creando complicazioni e moltiplicazioni di prospettive. Lo testimoniano, a questo punto del dramma, la straordinaria prolusione di parole e le metamorfosi di identità e di linguaggi che il personaggio adotta nel rispondere a Celia: Volpone balza su dal letto, pronuncia parole di spregio per la meschinità di Corvino disposto a vendere la moglie per quattro soldi, grida al miracolo per la bellezza di Celia che lo ha indotto a mostrarsi "in varie forme" ("in several shapes", III, viii, 148), come saltimbanco e imbonitore prima, e poi ancora come attore dal gusto dell'autocitazione (quando ricorda, ad esempio, di avere incantato il potente Valois nella parte del bellissimo Antinoo). Nel momento in cui parla delle sue trasformazioni, poi, Volpone si trasforma ancora, mutando ruoli, linguaggio e perfino genere letterario (dalla prosa ai versi, nella canzone di matrice catulliana che dedica a Celia e alle gioie d'amore<sup>252</sup>: III, vii, 165 sgg.). In virtù di queste prodezze egli propone alla donna lo scambio tra "un marito abietto" ("a base husband") e "un degno amante" ("a worthy lover", III, vii, 186-187). Non solo, ma le garantisce un tesoro da regina con parole ammalianti che sembrano parodiare la *grandeur* di Tamerlano (ma con meno successo), certo più allettanti delle banali promesse rivolte da Corvino:

See, here, a rope of pearl; and each, more orient  
Than that the brave Egyptian queen caroused:  
Dissolve and drink them. See, a carbuncle,  
May put out both the eyes of our St Mark;  
A diamond, would have bought Lollia Paulina,  
When she came in like star-light, hid with jewels,  
That were the spoils of provinces; take these,  
And wear, and lose them: yet remains an ear-ring  
To purchase them again, and this whole state.  
A gem but worth a private patrimony,  
Is nothing: we will eat such at a meal (III, vii, 191 sgg.)

---

252 Cfr. Catullo, *Carmina*, ad. es. cfr. il V.



[Guardate qui, un filo di perle; e ciascuna più luminosa di quelle che l'intrepida egiziana tracannò in baldoria. Scioglietele e bevetele. Guardate: un rubino, da fare cadere gli occhi al nostro San Marco; e un diamante capace di comperare Lollia Paolina quando si presentò, luce di stelle, tutta ingioiellata con il bottino delle province. Prendeteli, indossateli, perdeteli: rimane pur sempre questo solo orecchino, per poterli ricomprare, e per comprare questo intero Stato. Una gemma che vale come un patrimonio non è nulla: ce la mangeremo per pranzo]

Perle disciolte e bevute, rubini, diamanti da mangiare a colazione, immagini di Cleopatra e di Paolina moglie di Caligola: forse gli spettatori non avrebbero saputo resistere a tante meraviglie, ma non Celia, che rimane integra nel suo diniego. Eppure, proprio questa resistenza permette a Volpone di elaborare un immaginario di profferte ancora più allettante, composto di ogni sorta di preziosità orientali e mitiche: bagni arricchiti di essenze, latte di unicorni, alito di pantera, dolci vini di Creta, bevande dal sapore di oro e ambra, danze di nani ed eunuchi, matti e grottesche buffonate (III, vii, 213-220). In questo sogno di grandezza – che per certi aspetti ricalca l'ambientazione e la suggestione veneziana in cui si svolge il dramma – egli si immagina che anche Celia muti con lui aspetto (“we, in changed shapes...”), reciti le *Metamorfosi* di Ovidio nelle parti di Europa e di Ericrina, per poi assumere forme più moderne (“in more modern forms”) nelle vesti di frivola dama francese, di intrepida signora toscana, superba bellezza spagnola, concubina orientale e scaltra cortigiana, e infine di nera appassionata o gelida russa (III, vii, 220-232). Un vero e proprio carnevale di parti e di metamorfosi destinato a concludersi in un'apoteosi di piaceri: “And I will meet thee, in as many shapes: / Where we may, so, transfuse our wand'ring souls, / Out at our lips, and score up sums of pleasures”<sup>253</sup> (III, vii, 232-235).

Il cambiamento morale impone quindi di essere letto con le sue stesse armi, come prescriveva Giordano Bruno: con il travestimento, con il gioco dei ruoli e delle maschere. In questo modo l'esperienza del cambiamento viene vissuta, ma cambiata di segno. La metamorfosi, in particolare, sempre attraverso il suo tramite culturale con la tradizione (con Ovidio *in primis*), rappresenta una chiave di lettura privilegiata della modernità. Essa rappresenta la fusione dell'uomo con la natura attraverso il principio pitagorico della metempsicosi<sup>254</sup> e, insieme, interpreta e soccorre la vanità delle forme e delle identità del mondo, affermando l'intima corrispondenza tra realtà e

253 [Ed io ti troverò in altrettante forme nelle quali potremo così unire le nostre anime pellegrine attraverso le labbra, e accumulare infiniti piaceri].

254 Si veda il monologo del nano, in apertura della scena II dell'atto I del dramma.

narrazione. Una simbologia che trova la massima risonanza ed espressività proprio a teatro, grazie ai travestimenti, ai costumi e ai mascheramenti.

Di questo potere rappresentativo e creativo del teatro Volpone diventa, sotto certi aspetti, l'incarnazione simbolica. Lo vediamo alternare i panni del prestigiatore e dell'attore, dell'imbonitore e del più bieco imbrogliatore, esaltandosi e poi rovinandosi quando, tradito alla fine anche da Mosca, si trasforma implicitamente in punitore di se stesso. Un potere non privo di ambiguità, quindi, dal momento che anche lo spazio teatrale viene a coincidere con il mondo e con il mercato, quindi con spazi di illusione, di inganni come di creatività, ma raramente di riscatto<sup>255</sup>. In questo senso, Jonson sembra essere più vicino a Marlowe, per il quale il teatro, nel momento in cui diventa specchio della realtà, perde ogni *ingenuità* per assumerne la corruzione e talvolta l'abiezione, pur conservando quella forza critica che l'arte stessa affida alla rappresentazione, al *fare vedere*<sup>256</sup>. Il teatro di Jonson, però, perde la fede che Bruno, Marlowe e Shakespeare riponevano nella sua forza visionaria e disvelante. Anche il travestimento, infatti – centrale in tutti i drammi finora analizzati, e al quale Shakespeare affida spesso il lieto fine delle sue commedie, con la funzione di smascherare le ipocrisie sociali – conduce in *Volpone* al parossismo degli inganni e prelude a uno scioglimento finale che resta sostanzialmente molto amaro: la fermezza di Celia non viene premiata, né si fa valere il senso di giustizia di Bonario, figlio di Corbaccio, e sorto a difesa della donna. Entrambi finiscono in carcere tra insulti e dileggiamenti, per poi uscirne solo alla fine, senza più essere riscattati, però, nemmeno da una dignitosa comparsa in scena.

In un certo senso, sembra che la pervasività economica e il *disincanto* – per dirla con Weber e Polanyi – abbiano intimamente cambiato anche il senso (aristotelico) del *plot*, dell'intreccio, già piegato all'ambiguità da Barabas. Esso esplode – all'interno del gioco illusionistico delle diverse peripezie in cui è coinvolto lo spettatore – come intrigo e complotto, gioco di prestigio e piatto di cucina (cfr. II, i, 91; III, ix, 21; IV, i, 1; IV, iv, 24). Ne emerge una creatività messa al servizio di quello stesso sovvertimento di valori denunciato da Celia, nel disordine di una Venezia dove per affare di stato si può intendere persino il “fabbricare mortadelle bolognesi” (“how to make / Bolognian sausages”, V, iv, 20-21), come suggerisce Peregrin; una

255 M. Bristol, *Carnival and Theatre: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, London, Routledge, 1989 repr.

256 Cfr. *infra*, cap. III. Si veda anche il saggio: B. Reynolds-A. Thompson: *Viewing Antitheatricality: or Tamburlaine's Post-Theatre*, in B. Reynolds, *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, London, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 168-182.

creatività parossistica ma sostanzialmente inerte, e incapace di manifestare quella forza visionaria e *apocalittica* che ancora Bruno metteva al centro del suo teatro.

Siamo in un contesto che anticipa le coordinate della *city comedy*, del teatro di Middleton, Marston e Ford. Strumento di potere e simbolo di seduzione, miraggio di viaggi e conquiste che dovrebbero regalare paradisi di prosperità e benessere, qui l'oro che diventa capitale minaccia di trasformarsi nel suo contrario, in un'arma che uccide e si ritorce contro chi si lascia coinvolgere nella sua allettante logica di dominio, contro chi *compra* e chi facilmente si fa *comprare*. Lo vediamo in quella scena che ha ricordato a Giorgio Melchiori il famoso episodio della ragazza soffocata da una collana d'oro nello *007 Goldfinger* di Ian Fleming<sup>257</sup>, nel dramma di Middleton *Women beware Women* (*Donne attente alle donne*, 1621 circa) che si chiude con l'immagine di Isabella colpita dal crudele augurio di Livia e uccisa dall'oro ardente<sup>258</sup>:

LIVIA [...]

– *Now for a sign of wealth and golden days,  
Bright-ey'd prosperity which all couples love,  
Ay, and makes love, take that!*

*[Throws flaming gold upon ISABELLA*

*Who falls dead.]* (V, ii, 115-118)

[LIVIA (...) – e adesso un segno di ricchezza e di aurei giorni, / prosperità dall'occhio luminoso che ogni coppia ama, / sì, e che crea l'amore: eccoti questo!

Getta oro ardente su ISABELLA, che cade morta]<sup>259</sup>

257 G. Melchiori, *Coscienza economica nel teatro di Thomas Middleton*, in F. Marenco (a cura di), *Thomas Middleton e il teatro barocco in Inghilterra*, Genova, Il melangolo, 1983, pp. 39-53 (pp. 47-48). Cfr. F. Marenco, *Amore, dare e avere: o l'impossibilità della tragedia in Women Beware Women*, in *Thomas Middleton e il teatro barocco in Inghilterra*, cit., pp. 69-85

258 “ [...] non si tratta tanto di un dramma sulla corruzione della corte, ma sulla corruzione della vita e dell'amore ad opera del denaro”, spiega Melchiori (Ivi, p. 48). Il quale ricorda che la parola chiave di questo dramma è *business*, “sia in senso letterale che metaforico, giocando tutto il tempo sui suoi due sensi fondamentali: a) *business* come attività finanziaria o più genericamente lavoro; b) *business* come attività sessuale” (ibidem).

259 T. Middleton, *The Selected Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 300.



## 3.

## SCONFINAMENTI

*“Aldilà delle mura fiammegianti del mondo”*

*Viaggiatori ed attori*

Nel *Mito di Sisifo* di Albert Camus si discute di un “divorzio” ormai insanabile tra l’uomo e il mondo, di uno “strappo” e di una “nostalgia d’unità” che sarebbe ormai impossibile cercare di colmare<sup>1</sup>. Amleto, assieme a Don Giovanni, viene scelto come simbolo letterario del moderno uomo assurdo e, insieme, del teatro come spazio dell’effimero, del sogno, della duplicazione – del viaggio stesso entro una dimensione proteiforme invisibile alla Chiesa, una *moltiplicazione delle anime*:

Nel percorrere in tal modo i secoli e gli spiriti, nel rappresentare l’uomo quale può essere e qual è, l’attore ritrova quell’altro personaggio assurdo, che è il viaggiatore. Come questo, esaurisce qualche cosa e corre qua e là senza tregua. Egli è il viaggiatore del tempo e, quando si tratti dei migliori commedianti, il viaggiatore incessantemente perseguitato dalle anime. [...]

Come avrebbe potuto la Chiesa non condannare nell’attore una simile pratica? Essa ripudiava, in quest’arte, l’eretica moltiplicazione delle anime, la sregolatezza delle commozioni, la scandalosa esigenza di uno spirito che si rifiuta di vivere un solo destino e si precipita dentro ogni intemperanza. Condannava in loro il gusto del presente e il trionfo di Proteo, che sono la negazione di quanto essa insegna. L’eternità non è un gioco. Uno spirito abbastanza insensato per preferirle una commedia ha perso la salvezza. Fra “ovunque” e “sempre” non vi sono compromessi. Da ciò deriva che un mestiere tanto disprezzato possa far luogo a uno smisurato conflitto spirituale<sup>2</sup>.

---

1 “Questa nostalgia di unità, questa brama d’assoluto spiega lo svolgimento del dramma umano nella sua essenza” (A. Camus, *Il mito di Sisifo*, trad. it. di A. Borrelli, Milano, Bompiani, 1947-1992, p. 20 [ed. orig. *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942]).

2 Ivi, pp. 74, 75, 77.

La sovrapposizione simbolica tra teatro e viaggio nei suoi aspetti conoscitivi, metamorfici e instabili, trova corrispondenza con intuizioni già evidenti nei drammi di Cinquecento e Seicento, che rielaborano spunti classici in rapporto alla filosofia della natura, alla Nuova Scienza, agli stimoli delle scoperte geografiche e dell'impatto – reale e simbolico – dell'America e degli altri spazi incontrati e svelati.

Nella letteratura classica, sconcertante viaggiatore (a cui molto, a mio avviso, deve l'immaginario del tempo) è già Epicuro, che nel *De rerum natura* di Lucrezio è rappresentato come l'uomo dotato di vigorosa forza ("vivida vis") che, quando il genere umano giaceva sulla terra oppresso dal grave peso della *religio* (intesa come religione e superstizione insieme), ebbe il coraggio di "sollevare gli occhi mortali a sfidarla, e per primo imporsi contro di essa" ("mortalis tollere contra / est oculos ausus primusque obsistere contra"). Senza temere né gli dèi, né i fulmini, né il mormorio del cielo, ma desiderando infrangere "le porte sbarrate della natura" ("arta / naturae ... portarum claustra"), desiderò spingersi "oltre le mura fiammeggianti del mondo" ("extra / ... flammantia moenia mundi") per riportarne i segreti e, in questo modo, eguagliare l'uomo al cielo: "Quare religio pedibus subiecta vicissim / opteritur, nos exaequat victoria caelo"<sup>3</sup>. All'entusiasmo per questa libertà, che consiste nella conoscenza profonda dei principi della natura ed è celebrata in contesti diversi all'inizio di ciascuno dei sei libri del poema, corrisponde però una frequente sovrapposizione di immagini di terrore e di catastrofe, come nella descrizione del furore amoroso nel libro IV o nell'affresco finale dell'orribile peste di Atene (VI, 1138-1286). La paura della morte non è mai del tutto superata, ma si affaccia continuamente dietro la sua rimozione filosofica e razionale. Inoltre, nell'esaltare l'affrancamento dalla *religio* e la libertà dell'uomo di conoscere – e guardando, al tempo stesso, a ciò con terrore – Lucrezio lascia trapelare larvate intuizioni della solitudine e di quella responsabilità dell'uomo che si sveleranno con piena consapevolezza soltanto nel Novecento<sup>4</sup>.

Questa infrazione di limiti e di confini entro una diversa visione del mondo e della natura che riflette meraviglia e terrore, al di là di uno spa-

3 [Perciò, calpestata sotto i piedi, la religione è abbattuta, e la vittoria ci eguaglia al cielo] Lucrezio, *De rerum natura*, I, 78-79.

4 Che Lucrezio intuisca i segni della terrorizzata solitudine umana nel cosmo e di questa moderna angoscia di fronte alla "morte di Dio", è la tesi di Luciano Perelli in *Lucrezio poeta dell'angoscia*, Firenze, La Nuova Italia, 1969. Vedi anche C. Segal, *Lucrezio: angoscia e morte nel 'De rerum natura'*, trad. it. di V. Citti, Bologna, il Mulino, 1998 [ed. orig. C. Segal, *Lucretius on Death and Anxiety: poetry and philosophy in 'De rerum natura'*, Princeton, 1990].

zio preciso di approdo (perché a una circoscrizione spaziale dedicherò i prossimi capitoli, specie quelli sull’America e sull’Oriente), è riproposta nel viaggio di Tamerlano, attraverso il suo movimento di conquista centrifugo e spietatamente rivelatore, uno slancio che apre tutte le strade, rimuovendo ogni barriera fisica e sociale e procedendo rapido e impavido, da Oriente a Occidente; al suo passaggio, il pubblico assiste alla distruzione di un’antiquata visione teologica e geografica, avverte l’urgenza di una nuova scienza e di una nuova filosofia del mondo e della natura, conosce i più inquietanti orizzonti contemporanei accanto alla persistenza delle macerie del passato. Il viaggio del personaggio ricorda non soltanto le immagini con cui Lucrezio delinea il movimento metaforico di Epicuro, ma anche le parole di Giordano Bruno nella *Cena delle ceneri*<sup>5</sup>:

Or ecco quello, ch’ha varcato l’aria, penetrato il cielo, discorse le stesse, trapassati gli margini del mondo, fatte svanire le fantastiche muraglie dele prime ottave, none [...] sfere [...]; Cossì al cospetto d’ogni senso e ragione, co la chiave di solertissima inquisizione aperti que’ chiostri de la verità, che da noi aprir si posseano, nudata la ricoperta e velata natura: ha donati gli occhi a le talpe, illuminati i ciechi che non possean fissar gli ochi e mirar l’imagin sua in tanti specchi che da ogni lato gli s’opponeano. Sciolta la lingua a’ muti che non sapeano e non ardivano esplicar gl’intricati sentimenti: risaldati gli zoppi che non valean far quel progresso col spirito, che non può far l’ignobile e dissolubile composto. [...] Cossì [...] abbiamo dottrina di non cercar la verità rimossa da noi, se l’abbiamo appresso, anzi di dentro, più che noi medesimi siamo dentro a noi; non meno che gli coltori (*gli abitanti*) degli altri mondi non la denno cercare appresso di noi, l’avendo appresso e dentro di sè, atteso che non più la luna è cielo a noi, che noi alla luna<sup>6</sup>.

Michele Ciliberto commenta questo passo come una scoperta del Nuovo Mondo: “si cominciava, finalmente, a entrare in un nuovo ciclo della storia del mondo: mutavano tutti i punti di riferimento dell’unità – in cielo come in terra”<sup>7</sup>. Quella di Tamerlano, tuttavia, non si limita a essere un’acritica celebrazione del progresso. Il suo viaggio è una *necessità* irrefrenabile che supera i limiti angusti della storia, scalza ogni realismo e smentisce ogni attesa sullo schema tragico della caduta dei grandi uomini e della *hybris*

5 Per i rapporti tra Bruno e il *Tamburlaine* di Marlowe, si veda il saggio: R. Camerlingo, Conquista e profezia. *Tamburlaine the Great*, in *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i puritani*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 77-110.

6 G. Bruno, *La cena delle ceneri*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, p. 28.

7 M. Ciliberto, *Volare attraverso le sfere*, in *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 155-242, p. 204.

punita. Il personaggio indossa gli abiti del Serse dei *Persiani* di Eschilo, ma ne smentisce la sorte. Nel seguire il suo percorso, il pubblico si vede precipitare addosso le rovine del passato e conosce una nuova tragedia, diversa dal passato, quella di una visione, in tutta la sua ambigua spettacolarità, che la rivelazione del personaggio (una vera e propria *apocalisse*) schiude ai suoi occhi come alla sua coscienza ad ogni colpo di spada.

La letteratura, in questo senso, fa sì che la geografia e la natura si imprimano nella carne stessa dei personaggi. John Donne, in *To God My God, in my Sickness*, paragona il corpo malato a una carta geografica in cui i dottori, come cosmografi, ne leggono i sintomi, e dove la Morte viene individuata negli Stretti di Magellano<sup>8</sup>. Come vedremo, la morte di Tamerlano verrà a coincidere con il ritorno del personaggio all'inizio del suo percorso, con la conclusione del tempo del dramma, ed è pretesto per richiamare alla memoria tutti i territori conquistati e quelli da lasciare ai figli in eredità per i prossimi trionfi.

Nel caso del *Tamburlaine*, i coraggiosi *sconfinamenti* del suo protagonista scuotono il mondo dal torpore filosofico e scientifico e aprono con coraggio alla modernità. I segni duplici e ambigui, ma soprattutto la simbologia con cui vengono rappresentate le questioni del tempo aiutano a leggere il presente, per così dire ne introducono certi aspetti<sup>9</sup>: la portata spettacolare delle rappresentazioni e dell'immaginario, la felicità della scoperta e lo slancio, ma insieme la convivenza tra estasi, corruzione e maceria, tra conoscenza, deflagrazione e annullamento, la percezione di una libertà che, corrosa l'unità e infranti i limiti dell'idea platonica, prelude a Dostoevskij e a Sartre.

*"From the east unto the further west": Tamburlaine the Great I-II*

### *Conquista e spettacolo*

Lo spazio di Tamerlano dovrebbe essere l'Oriente. Secondo fonti storiche e leggendarie – dalla *Silva de Varia Leci6n* di Pedro Mexía (1542),

8 J. Donne, *The Complete English Poems*, ed. A. J. Smith, Penguin, London, 1996, pp. 347-348. Cfr. P. Boitani, *Dante e la poesia dell'Europa cristiana*, in *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 247-287, p. 272.

9 In questo senso si dirigono gli studi di Hugh Grady, che prendono in considerazione la simmetria tra quello che definisce "l'immediato precursore della modernità, il Rinascimento", e il suo seguito, il presente postmoderno (cfr. H. Grady, *Shakespeare's Universal Wolf. Postmodernist Studies in Early Modern Reification*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 9).



alla *Magni Tamerlanis Scytharum Imperatoris Vita* di Petrus Perondinus (1553) e alla *The Ecclesiastical History* di John Foxe (1570), dalla *Jocasta* di George Gascoigne (1566) fino a *The Practice of Fortification* di Paul Ive (1589) e al testo dello storiografo persiano Ghiyasoddin ‘Ali di Yazd, ora tradotto in italiano da Michele Bernardini con il titolo *Le gesta di Tamerlano* (2009)<sup>10</sup> – questo guerriero tartaro, Timur lo Zoppo, nato a Kesh o Karshi vicino a Samarcanda e vissuto tra il 1336 e il 1405, tentò di fare rivivere le fortune dell’Impero Mongolo e di Gengis Khan, di cui alcune fonti lo dicono discendente. Installatosi sul trono di Samarcanda, condusse vittoriose spedizioni contro i territori tra la Persia e l’Armenia, spingendosi fino alle coste del Mare arabico e ai paesi dominati dal sultano del Punjab; il suo scopo più ambizioso era quello di sconfiggere l’impero ottomano, in espansione sotto il sultano Bajazeth I (1347-1403). Avendo vinto e catturato il sovrano ottomano ad Angora, l’odierna Ankara, nel 1402, i cristiani videro in lui il segno di un intervento provvidenziale contro l’Islam. Di ritorno verso Samarcanda, però, il grande condottiero morì per una “infiammazione al cervello”, e il suo corpo viene riconosciuto da una spedizione archeologica nel 1941<sup>11</sup>.

Nel dramma di Marlowe, il paese d’origine di Tamerlano è quel territorio scita di cui è pastore, e per tradizione narrato come arido, gelido e inospitale, come vuole Erodoto, in cui colloca anche le Amazzoni<sup>12</sup>. Di qui comincia l’ascesa del personaggio, che diventa dapprima re di Persia, come gli illustri, ricchissimi Cresò, Dario e Serse, destinati però ad essere sconfitti dai Greci, e puniti per la loro *hybris*. Non solo lo spazio di Tamerlano sconfina presto dalle terre d’origine, estendendosi a vari territori che si affacciano sul Mediterraneo, ma il suo percorso smentisce le attese sul destino tragico dei suoi predecessori, dal momento che la sua ascesa – in gran parte come vogliono le eterogenee fonti leggendarie, ma rimuovendo

10 Per le fonti a cui si può essere ispirato Marlowe, cfr. V. Thomas – W. Tydeman, *Christopher Marlowe. The plays and their sources*, London and New York, Routledge, 1994, in part. il capitolo *Tamburlaine the Great*, pp. 69-170. Cfr. S. Greenblatt, *Marlowe and Renaissance Self-Fashionings*, in A. Kernan (ed.), *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977. Cfr. Ghiyasoddin ‘Ali di Yazd, *Le gesta di Tamerlano*, trad. it. di Michele Bernardini, Milano, Mondadori, 2009 (recensito da Piero Citati: *Tamerlano. Il tiranno feroce che amava le miniature*, in «La Repubblica», 28-5-2009, pp. 42-43).

11 Queste informazioni in *Introduction a Tamburlaine the Great*, in V. Thomas – W. Tydeman, *Christopher Marlowe. The plays and their sources*, p. 73.

12 Cfr. Erodoto, *Storie*, IV, 60 sgg. Interessante la risonanza di questo popolo nel testo di R. Kapuściński, *In viaggio con Erodoto*, Milano, Feltrinelli, 2007.

ogni segno di “debolezza fisica e psicologica”<sup>13</sup> – non conosce ostacoli fino alla morte, che sopraggiunge soltanto alla fine della seconda parte del dramma, composta subito come immediata continuazione, per l’entusiasmo suscitato nel pubblico dalla prima parte. Dopo la conquista del trono di Persia, il personaggio si trova minacciato dai grandi potenti del mondo: l’imperatore dei turchi Bajazet, il sultano d’Egitto e il re d’Arabia. Ma si tratta di uno stimolo a una corsa ancora più avventurosa, alla conquista di fama e di ricchezze. Le sue mosse seguenti, infatti, sono tutte inattese e sconvolgenti per il contrasto tra successo e crudeltà: Bajazet e la consorte vengono incatenanti e si suicidano sfracellandosi il cervello contro le pareti della gabbia in cui sono imprigionati come bestie; le vergini di Damasco sono violentate e uccise e i loro cadaveri innalzati sulle mura della città; soltanto il sultano, pur vinto, viene risparmiato per intercessione della figlia Zenocrate, futura moglie di Tamerlano. Nella seconda parte del dramma, conquistati i regni di Asia Minore, il feroce scita si rivolge contro i cristiani e i musulmani, comandati da Calepino, figlio di Bajazet. La paradossale euforia della sua furia, però, si incupisce, pur senza smorzarsi, alla morte dell’amata Zenocrate, e nel gesto di dare la morte a Califa, il figlio incapace di eguagliarlo nella guerra e nella spietatezza. La Morte sopraggiunge infine a interrompere il suo viaggio, non come una punizione né come una sconfitta, ma come una necessità che non risparmia nessuno. Il successo dei due drammi conferma il potere dell’opera nell’entusiasmare e nel disorientare il pubblico, mentre la stratificazione di significati sottesi a questo anomalo personaggio continuano a incuriosire.

Il primo segno di Tamerlano è dunque geografico: la mappa del mondo di cui si accinge a impadronirsi sarà quella tracciata dal suo potente braccio, a partire dall’Oriente da cui proviene fino all’estremo Occidente, da Persepoli al Messico (“So from the East unto the furthest West / Shall Tamburlaine extend his puissant arm [...] Even from Persepolis to Mexico”<sup>14</sup>, 1*T*, III, iii, 246-247 e 255). Allo spettatore, però, la concreta e visibile mappatura dei territori conquistati si evidenzia soltanto alla fine della seconda parte del dramma, quando Tamerlano incontra l’unico personaggio di fronte al quale resta impotente, la Morte (2*T*, V, iii, 45-47). Nel dare l’addio alla vita e al pubblico, la sua parola ripercorre e riassume i territori conquistati: la Persia, l’Armenia, il Mar Caspio, la Bitinia e i territori dei turchi d’Egitto e d’Arabia, il crocevia tra Tirreno e Mar Rosso, la terra degli Etiopi fino al

13 *Introduction a Tamburlaine the Great*, p. 77.

14 [Dall’Est fino all’estremo Ovest / stenderà Tamerlano il forte braccio [...] da Persepoli al Messico].

Tropico del Capricorno e Zanzibar, e fino a tornare alla Scizia e alla città di Babilonia che gli diedero i natali. Un tragitto che ha portato distruzione e trionfi ovunque, in una crescita esponenziale senza cadute, ma che torna inspiegabilmente al suo punto di partenza. Il definitivo sconfinamento di quella carta geografica è lasciato in eredità ai figli, che dovranno spingersi più lontano, nelle terre a ovest del tropico del Cancro, verso gli antipodi, dove si sveleranno nuove bellezze mai incontrate né descritte, splendori, distruzioni e meraviglie attraverso la preziosità degli oggetti incontrati – *une merveilleuse honte*<sup>15</sup>:

Inestimable drugs and precious stones,  
 More worth than Asia and the world beside;  
 And from th'Antarctic Pole eastward behold  
 As much more land, which never was descried,  
 Wherein are rocks of pearl that shine as bright  
 As all the lamps that beautify the sky! (2T, V, iii, 153-158)

[droghe e pietre preziose di inestimabile valore, di maggior valore dell'Asia e del mondo ancora oltre; e a est del Polo antartico molte altre terre, non ancora descritte, dove ci sono rocce di perla che risplendono brillanti come tutte le lampade che fanno bello il cielo!]

In questo tragitto, Tamerlano ricorda il ritratto di Machiavelli nei *Se-polcri* di Foscolo: “quel grande / che temprando lo scettro a' regnatori / gli allor ne sfronda, ed alle genti svela / di che lacrime grondi e di che sangue” (155-158)<sup>16</sup>. Il personaggio, presentato prima di entrare in scena come una *volpe* che distrugge le compagnie di mercanti (1T, I, i, 31), e poi come il regio *leone* al risveglio (I, ii, 52) – quindi con tratti metaforici che rimandano all'autore del *Principe*, poi interprete del Prologo del *Jew of Malta* – non si limita a *temprare lo scettro* ai regnatori, per quanto ne sveli molti lati oscuri. Nella sua corsa, questo ladro scita “venuto dal niente” (“come up from nothing”, 2T, III, 1, 74) che accorpa le mitologie pagane del Sole e le figurazioni di Cristo, si impossessa di territori, potere e ricchezza, e insieme di tutti i rimossi, i *tabu*, le meschinità e le ipocrisie, i luoghi comuni. Li rovescia figurandoli, addossandosene il peso (come l'Atlante a cui viene

15 S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso*, p. 239.

16 Per questo ritratto di Machiavelli, cfr. Rousseau, *Contratto Sociale*, III, 6; Alfieri, *Del Principe e delle Lettere*, II, 9. Cfr. Ian McAdam, *Tamburlaine the Great: Tenuous Manhood*, in *The Irony of Identity. Self and Imagination in the Drama of Christopher Marlowe*, London and Newark, University of Delaware Press, 1999, pp. 73-111.

paragonato: “Such breath of shoulders as might mainly bear / Old Atlas’ burden”<sup>17</sup>, 1*T*, II, i, 10-11), dimostrando che nulla è innocente: né ciò di cui si appropria, né la spettacolarizzazione che ne deriva.

Sempre sulla traccia dei *Sepolcri*, il personaggio di Tamerlano viene in mente non solo attraverso il riferimento a Machiavelli, ma anche in quello, di poco successivo, a Galileo e a Newton: “chi vide / sotto l’etereo padiglion rotarsi / più mondi, e il Sole irradiarli immoto, / onde all’Anglo che tanta ala vi stese / sgombrò primo le vie del firmamento” (160-164). Tornano alla memoria, seppure qui indirettamente, Giordano Bruno e la difesa della pluralità dei mondi e di un universo infinito e senza centro – principi filosofici già intuiti da Epicuro e celebrati (non senza quel brivido di terrore) da Lucrezio. Il *Tamburlaine* rappresenta infatti l’incarnazione di un’altra *vivida vis*, di un grande slancio allegorico diretto non solo verso i territori che si stavano aprendo alle conquiste dell’Inghilterra<sup>18</sup>, ma verso nuovi mondi geografici e cosmici, uno slancio continuamente fomentato e commentato dalla parola del suo protagonista e da quella dei personaggi da lui persuasi o asserviti<sup>19</sup>. La parola è centrale, assoluta, libera da ogni verità *a-priori* (idea platonica o dogma religioso che sia), capace di abbattere confini e opposizioni nemiche, di travolgere e di vincere tutto, lasciando dietro di sé soltanto i segni (e gli interrogativi) di quello spettacolo che trasforma ogni gesto di violenza e ogni maceria del vecchio mondo in ambigua bellezza. La meta, per quanto lontana e indistinguibile, tiene continuamente desta l’attenzione dello spettatore, alimentandone la *suspense* e la partecipazione appassionata, così come persuade Teridama e seduce Zenocrate. È l’infinito stesso, il superamento delle mura infuocate del mondo; sono le piogge d’oro, le alte scogliere su cui camminare, i cieli da scalare per farsi immortali come dèi (1*T*, I, ii, 180-210).

Il *Tamburlaine* acquisisce infatti l’immaginario mitologico classico e biblico per rinnovarlo e per indicare al suo interno il significato duplice

17 [Così largo di spalle da sopportare / il pesante fardello del vecchio Atlante].

18 In questo senso può leggersi anche il riferimento al desiderio di conquista che dominava l’Inghilterra tra il 1580 e il 1590, la cui causa di unità nazionale viene indistintamente esaltata e contrastata tramite l’ambiguità di ogni atto di terrorismo e di guerra presente nel dramma. Si veda R. A. Logan, *Violence, Terrorism, and War in Marlowe’s Tamburlaine Plays*, in S. Munson Deats, L. Tallent Lenker, M. G. Perry (eds.), *War and Words: Horror and Heroism in the Literature of Warfare*, Lanham, Lexington Books, 2004, pp. 65-81 (in part. pp. 80-81). Per un resoconto delle regioni toccate dalle conquiste inglesi, cfr. R. Hakluyt, *Viaggi inglesi. 1494-1600*, 2 voll., a cura di F. Marengo, Milano, Longanesi, 1966-1971.

19 F. Marengo, *Marlowe: la parola assoluta*, in *La parola in scena*, pp. 80-86; cfr. H. Bloom (ed.), *Christopher Marlowe*, New York, Chelsea House, 1986, p. 1.

dell'immagine e della scrittura "conquistatrice" di cui parla de Certeau. Inoltre, portando al culmine l'ostentazione di una 'spettacularizzazione' estrema e provocatoria, la scrittura diventa segno di quella *deflagrazione*, perdita di innocenza; la parola si svincola da ogni corrispondenza con l'*idea* e con la verità, prestandosi a celebrare con i medesimi termini l'eccidio gratuito e la ricchezza sfacciata, la crudele barbarie o il desiderio d'amore. In senso molto moderno, si sottolinea provocatoriamente il godimento dello spettacolo in tutta la sua ambiguità, si elimina la funzione *garantista* dell'autore e si lascia allo spettatore/lettore una più ampia libertà di apprezzamento e di giudizio. Tutto questo non è, però, fine a se stesso: tali modalità di rappresentazione fanno del teatro un *contenitore* critico potentissimo che, attraverso una sottile distinzione con il suo contenuto, fa emergere le visioni e le parole rimosse dalla comunicazione politica, dalla storia e dalle logiche di potere, trasformandole in immagini e nella tragedia della stessa visione, che implicitamente stride con il trionfo del personaggio.

Da un altro punto di vista, infatti, nel divergere dalla consuetudine del teatro antico di riordinare le passioni purificandole dopo averle portate al culmine del loro disordine, nel trionfo che il decentramento e il dislocamento della parola teatrale e del suo immaginario celebra, il teatro di Marlowe comincia a fare intuire il segno di una duplicazione diabolica e distruttiva – quella "moltiplicazione delle anime" invocata (e poi maledetta) da Faust e ripresa da Camus nell'idea della *creazione assurda*<sup>20</sup>:

Had I many souls as there be stars,  
I'd give them all for Mephostophilis.  
By him, I'll be great emperor of the world,  
And make a bridge, through the air  
To pass the Ocean with a band of men,  
I'll join the hills that bind the Affrick shore,  
And make the Country, continent to Spain,  
And both contributory to my crown (I, iii, 102-109)

[Avevsi tante anime quanto sono le Stelle, le darei tutte per Mefistofele. Con lui, sarò il grande Imperatore del mondo, e costruirò un ponte sull'Aria, per passare l'Oceano con uno stuolo di uomini, e unirò le colline che circondano le coste d'Africa, ne farò un unico Continente, congiunto con la Spagna, ed entrambi sottoposte a tributo alla mia Corona]

Faust desidera quanto Tamerlano realizza, ma mette in evidenza più esplicitamente l'altra faccia della libertà e del suo trionfo: la confusione e

20 Cfr. §. *Viaggiatori e attori*.

la frammentazione, la crudeltà dello spettacolo che il pubblico rimira “in this tragic glass”<sup>21</sup>. Attraverso l’immaginario ‘apocalittico’, che attinge alla Bibbia e ai testi classici, Tamerlano riesce a fare ‘saltare per aria’ tutto, soprattutto le ipocrisie politiche e religiose, che svela con la fulminea azione della parola più violenta ed efficace e della corrispondente azione che superano in trionfo ogni confine. La ricerca nell’*altrove* di Faust implica invece un movimento frustrante e distruttivo, quello che lo conduce a essere il *dio mancato* di Sartre: tristemente desideroso e postulante all’infinito di un Dio traditore, amato ma sempre nascosto.

*Penna, mappa, spada: un immaginario ‘apocalittico’*

Come Cristoforo Colombo, che nel dramma di Lope de Vega si ribella alla tripartizione geografica del mondo ancora solidamente affermata dal re del Portogallo (quella tra Africa, Asia ed Europa: *El nuevo mundo*, I, ii, 150), anche Tamerlano fonda il suo slancio sulla confutazione di ciechi e arretrati geografi, ma la sua sfida si compie con una dichiarata e *visibile* violenza che arriva a sfidare gli dèi:

Yet would I with my sword make Jove to stoop.  
I will confute those blind geographers  
That make a triple region in the world,  
Excluding regions which I mean to trace,  
And with this pen reduce them to a map (1T, IV, iv, 80-84)

[Giove si arrenderà alla mia spada. Smentirò quei geografi ciechi che dividono il mondo in tre regioni, ed escludono quelle che io voglio tracciare, e le ricostruirò con la mia penna in una nuova mappa]

Con queste parole, il personaggio afferma un’equivalenza centrale nel dramma, quella tra spada, penna, mappa. Tali sono gli strumenti che tracciano un immaginario che in senso lato può definirsi ‘apocalittico’, sia per la corrispondenza con la simbologia presente nell’*Apocalisse*<sup>22</sup>, sia per la

21 [in questo specchio tragico].

22 All’*Apocalisse* come implicito intertesto per il *Tamburlaine*, soprattutto in rapporto alla rivoluzione filosofica di Bruno, si riferisce il saggio: R. Camerlingo, *Conquista e profezia. Tamburlaine the Great*, in *Teatro e teologia*, pp. 77-110 (in part. pp. 108-110). Cfr. G. Sacerdoti, *Tre re, Erode di Giudea e un bambino*, in «Intersezioni», XIV (1994), 2, pp. 171-209. Per i suoi rapporti con la letteratura inglese del Rinascimento, si veda il già citato C. A. Patrides – J. Wittreich (eds.), *The Apocalypse in English Renaissance thought and literature*, Ithaca-New York,

volontà di rappresentare la fine di *un* mondo. Proprio la sfida a Giove, infatti, ribadita anche al termine della Prima Parte del dramma, si conclude con la volontà di Tamerlano di spodestarlo (1T, V, ii, 390-392), come Giove stesso detronizzò Saturno nella *Teogonia* di Esiodo, con la conseguenza di fare succedere due diverse età.

Ci sono, dunque, elementi dell'immaginario dell'*Apocalisse* che fanno del *Tamburlaine* una riscrittura provocatoria e per certi aspetti volutamente *blasfema*, ad esempio nel proporre il protagonista come rappresentazione cristologica e il suo percorso di distruzione che avanza sulla carta geografica come una lettura allegorica non tanto di un discorso religioso, quanto della storia stessa. Tamerlano, però, si appropria della simbologia di Cristo per rovesciarne i significati e si presenta piuttosto come figura veterotestamentaria che punisce di spada chi di spada ferisce, fuori da ogni progetto che non sia il proprio trionfo. Come Cristo, il personaggio è introdotto da figure profetiche. Nello svolgimento del dramma, infatti, colui che viene sempre evocato dai suoi nemici con epiteti collegati a estrema insolenza ("that sturdy scythian thief", 1T, I, i, 36; "that paltry scythian", 1T, I, i, 54; "this devilish shepherd [...] with such a giantly presumption", 1T, II, vi, 1-2; "the rogue of Volga", 1T, IV, i, 4; "the scourge of Jove"<sup>23</sup>, 2T, III, v, 21, etc.) e a meraviglia ("a wondrous man"<sup>24</sup>, 1T, II, i, 32) non fa altro che portare a compimento quanto all'inizio l'imbelle Micete ordina a Teridama con parole incapaci però di essere seguite dai fatti:

Go, stout Theridamas, thy words are swords,  
And with thy looks thou conquerest all thy foes.  
I long to see thee back return from thence,  
That I may view these milk-white steeds of mine  
All loaden with the heads of killed men,  
And, from their knees even to their hoofs below,  
Besmear'd with blood that makes a dainty show (I, I, 74-80)

[Vai, forte Teridama, le tue parole sono spade, e con il tuo sguardo conquisti ogni nemico. Desidero vederti tornare di là, contemplare questi miei destrieri

---

Cornell University Press, 1984. Si veda anche John Parker, *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007.

23 [Quel gagliardo ladro scita... Quello spregevole scita... Quel pastore diabolico... con la presunzione dei giganti...Quella canaglia del Volga... Flagello di Giove...].

24 [Un uomo formidabile].

bianco latte carichi delle teste degli uomini uccisi, e dalle ginocchia fino agli zoccoli, tinti nel sangue, uno squisito spettacolo]

Micete intuisce quella corrispondenza tra “words” e “swords” che Tamerlano farà propria senza difficoltà, ma anche il risvolto spettacolare (“a dainty show”) di un’azione che ha qui come correlativo simbolico il contrasto tra il bianco-latte dei cavalli e il sangue che tinge loro le zampe.

La similitudine fonde probabilmente le suggestioni delle *Metamorfosi* di Ovidio e della *Apocalisse*. Nel testo ovidiano, tra i miti di fondazione dell’umanità, si dice che i giganti cercarono di conquistare il regno celeste, sovrapponendo l’uno sull’altro i monti, in un cumulo che doveva giungere fino alle stelle. Allora Giove li bruciò con il suo fulmine e, quando gli empì corpi furono sepolti sotto la stessa mole che avevano innalzato, “la terra fu inondata dal molto sangue dei suoi figli e ne fu imbevuta” (“perfusam multo natorum sanguine Terram”, I, 156-157). Dal libro biblico, invece, il passo ricorda le raffigurazioni simboliche della mietitura e della vendemmia, segni della “collera di Dio” (14, 10) contro quell’unione corrotta dei poteri (politico e religioso) appena raffigurata dalle bestie e dal dragone:

L’angelo gettò la sua falce sulla terra, vendemmiò la vigna della terra e gettò l’uva nel grande tino dell’ira di Dio. Il tino fu pigiato fuori della città e dal tino uscì sangue fino al morso dei cavalli, per una distanza di duecento miglia (14, 19-20).

Anche nel *Tamburlaine* si fa spesso riferimento alla “Wrath of God” che contraddistingue il protagonista (“I that am termed The Scorge and Wrath of God / The only fear and terror of the world”<sup>25</sup>, 1*T*, III, iii, 44-45), soprattutto nel suo marziale trionfo contro i nemici (III, iii, 43). L’espressione è presente non solo nell’*Apocalisse* (XI, 18), ma in tutta una tradizione profetica dell’Antico Testamento (cfr. *Isaia*, XIII, 5-11; *Re*, VI, 17), implicitamente sottesa alle “dreaming prophecies” (1*T*, I, i, 41) che incoraggiano il trionfo del personaggio e lo sostengono per tutto il dramma. Il riferimento al cavallo bianco può inoltre far pensare, sempre nell’*Apocalisse*, alla scena del capitolo XIX, quanto il Logos si presenta su di esso con il mantello intriso di sangue (*Ap.*, 19, 13) – altra immagine che identifica Tamerlano nel ruolo di Cristo, venuto a fare giustizia. In un certo senso, quindi, nonostante la sua incapacità di mettere in atto le parole che pronuncia, Micete diventa una sorta di profeta, *figura* di Tamerlano, la cui collera si scatena non tanto contro i Persiani, quanto contro i turchi di Bajazet e i suoi discendenti, e poi

25 [Io, che sono designato a essere Flagello e Collera di Dio, l’unico timore e terrore del mondo].



contro i cristiani capeggiati da Sigismondo, prima difesi dal pericolo turco e poi sterminati per la loro ipocrisia. Sono questi i rappresentanti delle religioni monoteiste che esercitano il loro potere sul Mediterraneo<sup>26</sup>, simboli di quel *vecchio mondo* ipocrita e corrotto che la collera di Tamerlano sfida appropriandosi delle loro stesse armi e usandole all'ennesima potenza. Il fine è quello di contestare e di distruggere l'immobilismo e l'arretratezza filosofica<sup>27</sup> – strumentali alla conservazione della loro egemonia – e di svelare con violenta provocazione i perversi legami tra teologia e potere politico ed economico, anticipando al tempo stesso quella necessità di separare “le problematiche legate al commercio e al denaro [...] dalla teologia” formalizzata soltanto tra XVII e XVIII secolo<sup>28</sup>. In questo modo, inoltre, il personaggio rivela una latente, ma centrale, mistificazione: mentre i potenti, con la loro ipocrisia e reticenza, fingono che il denaro sia soltanto un mezzo di più nobili conquiste, quando in realtà ne è il fine, egli ostenta la centralità della ricchezza come se fosse un fine, ma in realtà se ne serve come mezzo di un'autocelebrazione provocatoria e spettacolare.

Oltre alla spada, infatti, altro mezzo indispensabile perché la violenta *rivelazione* del feroce scita si compia è, appunto, la parola: la sua azione non può limitarsi alla vendetta e alla distruzione *fisica*, ma deve mettere a nudo – agli occhi degli spettatori, quindi nei fatti narrati e celebrati attraverso l'acquisizione e il parossismo – proprio l'ipocrisia, togliere al linguaggio comune ogni velo di reticenza, e al tempo stesso disorientare con *fabulae* mitologiche e allegoriche pregne di nuovi significati<sup>29</sup>. Si pensi, ad esem-

26 A questo proposito, si veda il saggio: F. Marengo, *Il fondamentalismo capovolto di Christopher Marlowe*, in D. Borgogni e R. Camerlingo (a cura di), *Le Scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, pp. 81-102, in part. pp. 99-100.

27 “La nuova era si annunciava con l'avvento di un cosmo infinito e in continuo mutamento, il quale garantiva l'abbattimento di quelle muraglie che avevano per secoli tenuta la terra immobile e prigioniera dentro un universo fisso e diviso”. Sulla scorta di Bruno, Marlowe dichiara guerra al vecchio mondo, “incapace di produrre un'etica, una religione e una legge che unisca”, “in nome di un nuovo cosmo, di una nuova legge e di una nuova religione” (R. Camerlingo, *Conquista e profezia. Tamburlaine the Great*, pp. 86 e 88).

28 R. Wilk, *L'egoismo e la microeconomia neoclassica*, in *Economie e culture. Introduzione all'antropologia economica*, trad. it. di C. Villa, Milano, Mondadori, 1997, pp. 71-111, p. 73 [ed. orig. *Economies and Cultures*, Colorado, Boulder, 1996].

29 Certa religione, invece, ad esempio il calvinismo, condannava la confusione tra teologia e filosofia, e le *fabulae* pagane. A questo proposito, spiega Nuccio Ordine: “il fanatismo dei protestanti e quello dei cattolici sembra convergere verso un'estetica intollerante che vede nella fabula un pericoloso espediente per sedurre e corrompere la coscienza dei veri cristiani” (N. Ordine, *La fabula*, in *Contro il Van-*

pio, alla rimozione del *tabu* dell'oro e del sangue, che qui vengono invece continuamente celebrati nel corso delle due parti del dramma, attraverso la rimozione di quel tipico "controllo del linguaggio" che caratterizza i rapporti sociali e, talvolta, li costringe all'interno di una statica rigidità e deferenza<sup>30</sup>. La sua funzione può anche essere confrontata con il "linguaggio alterato" di cui parla Michel de Certeau, quello della follia, della "posseduta", che "si esilia dal linguaggio sociale, tradisce la topografia linguistica che consente di organizzare un ordine sociale"<sup>31</sup>. Nel caso di Tamerlano, la distruzione di un ordine è però finalizzata alla costruzione di uno nuovo, per quanto provocatorio esso sia: in particolare, egli non si accontenta dell'oro e delle ricchezze a cui aspirano i mercanti e i sovrani, ma vuole tutti i tesori del mondo e ne fa una bandiera del proprio agire. Per questo, travolti i meschini mercanti sulla via di Persepoli e disdegnato l'oro di Bajazet, promette a Zenocrate gli infiniti tesori delle miniere indiane, che gli verranno offerti in cambio della pace, per placare la sua collera: "I'll make the kings of India [...] Offer their mines to sue for peace to me. / And dig for treasure to appease my wrath"<sup>32</sup> (1T, III, iii, 265-266).

Non è solo la pioggia d'oro di Danae a suggellare i trionfi dell'ascesa ostinata e felice di Tamerlano, quanto soprattutto il sangue, che da simbolo di morte si erge a colore di prosperità e di bellezza, tingendo le tende, i drappi (1T, IV, iv, 1-10) e la superficie stessa del suolo:

For in a field, whose superficies  
Is cover'd with a liquid purple veil,  
And sprinkled with the brains of slaughter'd men,  
My royal chair of state shall be advanc'd;  
And he that means to place himself therein,  
Must armed wade up to the chin in blood. (2T, I, iv, 79-84)

---

*gelo armato*. Giordano Bruno, *Ronsard e la religione*, pp. 159-160). Si confronti: R. E. Moore, *The Spirit and the Letter: Marlowe's Tamburlaine and Elizabethan Religious Radicalism*, in «Studies in Philology», 99 (2002), 2, pp. 123-151.

30 Sui risvolti psicologici e sociologici di questo fenomeno, e sulle sue dinamiche (anche relative alla funzione del turpiloquio), cfr. T. B. Jay, *The Psychology of Language*, New York, Prentice-Hall, 2003; Id., *Why We Curse: A Neuro-Pscho-Social Theory of Speech*, Amsterdam, Benjamins, 2000. Si vedano anche: S. Freud, *Totem e tabu*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, 12 voll., IV vol. [ed. orig. 1912-13]; E. Fromm, *Anatomia della distruttività umana*, Milano, Mondadori, 1975 [ed. orig. *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Rinehart and Winston, 1973].

31 M. de Certeau, *Il linguaggio alterato*, in *La scrittura dell'altro*, pp. 67-93, p. 70.

32 [Farò sì che i re d'India mi diano le loro miniere implorando pace, e che traggano dalla terra tesori per placare la mia collera].

[Perché soltanto su un campo la cui superficie sia coperta da un velo rosso liquido, e cosparso di cervella macellate, il mio regio trono avanzerà; e chi vorrà sedersi sopra, dovrà farsi strada coperto di sangue fino al mento]

Si tratta, probabilmente, di un'altra variante di quell'immagine apocalittica della vendemmia: nel sangue deve sprofondare chiunque voglia fregiarsi del titolo di imperatore, quindi non Califa, l'indegno figlio di Tamerlano, che il padre non esiterà a uccidere per punire la sua resistenza a combattere. Il sacrificio di Isacco può rappresentare infatti un'altra allusione provocatoria, uno *choc* che – sfrondate nuovamente reticenza e ipocrisia – metta il pubblico di fronte ai veri principi che regolano il mondo: la guerra e il movimento (come già per Eraclito), l'oro e il sangue. Chiunque si opponga è destinato a essere travolto, ad andare contro il corso del mondo. Perché Tamerlano – mostro che ha bevuto mari di sangue (“the monster that hath drunk a sea of blood”, 2*T*, V, i, 12) – è, in un certo senso, il Nuovo Mondo. Perciò questo iter di *distruzione*, che soltanto un personaggio per natura *eccezionale* e in tutto favorito dalle profezie e dal destino come lui poteva compiere, diventa una perfetta intuizione e *rivelazione* della modernità, che si traduce non in un'acritica esaltazione delle “magnifiche sorti e progressive”, ma nel desiderio di svelarne continuamente il volto duplice: l'individualismo più spietato che sostituisce l'ipocrita corrispondenza tra stato e *religio*, la liberazione dalle arretratezze e dai pregiudizi e l'aspetto propagandistico e violento delle conquiste, il profilarsi di una nuova estetica che prelude alla perdita baudelairiana dell'aura. Più vicino al relativismo sofistico e a Eraclito che a Platone, questo dramma anticipa sotto certi aspetti la teoria relativistica di Simmel del *Conflitto della civiltà moderna*, l'idea di un inevitabile “urto tra la vita e la forma” in cui proprio alla natura e alla mole delle forze economiche è attribuito lo stimolo alla continua successione di forme, al loro esplodere dall'assoluto e dalla fissità, dal classicismo stesso<sup>33</sup>.

Anche dal punto di vista teatrale, il risultato di questa grande deflagrazione è di notevole novità, dal momento che il dramma è atteso come una tragedia (almeno, proposto per essere guardato “in uno specchio tragico”), ma smentisce lo schema tradizionale della caduta, previsto sia dalla tragedia classica sia dal modello dei *casus virorum illustrium* come inevitabile esito della *hybris* del personaggio o dell'invidia (*ftonos*) degli dèi (entrambe ampiamente sviluppate e evocare all'interno del dramma). Piuttosto, la tragica visione allo specchio sembra riferirsi a una svuotata corrisponden-

33 G. Simmel, *L'urto tra la vita e la forma*, in *Il conflitto della civiltà moderna*, a cura di G. Rensi, Milano, SE, 1999, pp.11-17 [ed. orig. *Der Konflikt der Modernen Kultur*, München und Leipzig, Duncker & Humblot, 1918].

za tra parola e cosa e, insieme, proprio a quella dimensione spettacolare dell'immaginario di cui parla Greenblatt in rapporto al capitalismo e alla società moderna, che il testo di Marlowe sdoppia distinguendo tra una feconda e libera comunicazione teatrale e la reificazione della parola che si fa spettacolo<sup>34</sup>. Come scrive Giorgio Ruffolo in apertura del testo *Lo specchio del diavolo*: “il capitalismo moderno è diventato un gioco di specchi. Al punto che non si riesce a distinguere la realtà dalla sua immagine”<sup>35</sup>.

### *Deflagrazione e bellezza*

Rimozione e assimilazione, distruzione e cannibalismo (implicitamente sotteso al riferimento al mito ovidiano di Procne a cui allude Zabina: 1*T*, IV, iv, 1-10), quindi, sono i termini di quel viaggio di conquista o provocatoria *apocalisse* che può leggersi anche come un'allegorica e rivelatrice *deflagrazione* che Tamerlano compie tra vecchio e nuovo mondo. Una deflagrazione che arriva ad assumere le caratteristiche di una simbolica *deflorazione* in un'altra forma di sacrificio rituale e, per così dire, crudelmente propiziatorio: l'uccisione delle vergini d'Egitto prigioniere, nell'atto V della Prima Parte del dramma, a cui segue “un altro sanguinoso spettacolo” (“another bloody spectacle”, 1*T*, V, ii, 8), quello del suicidio di Zabina e Bajazet. È sulla punta della spada, infatti, che il personaggio indica alle vergini la Morte, raffigurata mentre nutre il suo corpo scarno vestita di scarlatto (1*T*, V, ii, 50-55). L'immagine sfrutta probabilmente la risonanza della tradizione di Erodoto sugli Sciti. Lo storico metteva in evidenza la particolare crudeltà di questo popolo soprattutto nel trattare i nemici: essi libavano vino sulle teste dei prigionieri e poi li sgozzavano, raccogliendone il sangue in un vaso e poi versandolo sulle scimitarre; inoltre, mozzavano il braccio ai nemici e lo facevano saltare in aria, separandolo dal cadavere, e poi ne bevevano il sangue (*Storie*, VI, 62-62). Tamerlano, però, accentua la portata performativa: la morte deve essere vista (“...and shew them / Death”<sup>36</sup>, 1*T*, V, ii, 57), perché è la protagonista dell'atroce spettacolo delineato e raffigurato sulla punta della sua spada – arma che è anche penna e parola, come abbiamo detto, e procede senza osta-

34 Cfr. B. Reynolds-A. Thompson: Viewing Antitheatricality: or *Tamburlaine's* Post-Theatre, in B. Reynolds, *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, London, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 168-182. Quello di Marlowe sarebbe un teatro che supera il mimetismo e il naturalismo propri delle rappresentazioni a lui contemporanee, che “va al di là dei tipici pregiudizi antiteatrali sfidando i loro dogmi”, “al di là un semplice metacommento teatrale” (p. 168).

35 G. Ruffolo, *Lo specchio del diavolo*, p. V.

36 L'espressione è ribadita al verso 67.

coli nel suo tracciato che ancora una volta (e ancora nel finale) si trasforma in uno strano spettacolo (“a sight of strange import”, 1*T*, V, ii, 407), in specchio (“as in a mirror”, 1*T*, V, ii, 415) sempre implicitamente tragico.

Abbiamo visto come Tamerlano precorra la modernità su più fronti: elimina i protagonisti del vecchio mondo, filosoficamente arretrati e ancora vincolati a una tradizionale tripartizione del mondo e dei suoi centri di potere; spezza il rapporto tra economia, teologia e potere politico, opponendovi individualismo e principio di piacere<sup>37</sup>; sostituisce all’unità il principio della frammentazione, del movimento, della guerra, e all’essere – come fecero i sofisti rispetto a Platone – la relatività di tutti i valori e dei canoni estetici, l’onnipotenza della parola che trasforma qualsiasi cosa in una bellezza ambigua e spettacolare. Eppure, è la Bellezza l’unica maceria platonica a resistere a queste simboliche deflagrazioni, ed è il solo ostacolo (prima della malattia e della Morte) a bloccare, anche solo per un attimo, la corsa di Tamerlano. Dopo l’ordine di uccidere le vergini egizie, e il godimento di un altro raccapricciante spettacolo di morte reso alla sua spada (“A sight as baneful to their soul, I think, / As are Thessalian drugs or mithridate. / But go, my lords, put the rest to the sword”<sup>38</sup>, 1*T*, V, i, 132-134), infatti, Tamerlano resta solo e invoca Zenocrate, simbolo di una bellezza che – contrariamente a tutto il resto – non trova corrispondenza nella parola:

Ah, fair Zenocrate! divine Zenocrate!  
 Fair is too foul an epithet for thee,  
 [...]  
 Where Beauty, mother to the Muses, sits,  
 And comments volumes with her ivory pen,  
 Taking instructions from thy flowing eyes;  
 Eyes, when that Ebena steps to heaven,  
 In silence of thy solemn evening’s walk,  
 Making the mantle of the richest night,  
 The moon, the planets, and the meteors, light;  
 There angels in their crystal armours fight  
 A doubtful battle with my tempted thoughts (1*T*, V, ii, 73-89)

37 La polemica di Marlowe si scaglia contro la visione economica medievale, caratterizzata dalla subordinazione dell’economia alla moralità cristiana e dalla contraddizione tra il disprezzo per la ricchezza materiale e le attività economiche della Chiesa (cfr. R. Wilk, *L’essere umano morale: l’economia culturale*, in *Economie e culture. Introduzione all’antropologia economica*, p. 159), opponendovi una più moderna affermazione di un’edonistica ricerca del piacere sottomessa alla logica economica (R. Wilk, *L’egoismo e la microeconomia neoclassica*, Ivi, p. 107 sgg.).

38 [Per la loro anima uno spettacolo micidiale delle droghe tessaliche, o il mitridato. Andiamo, signori, uccideteli tutti].

[Bella Zenocrate! Divina Zenocrate! Bella è un epiteto troppo mediocre per te (...) su cui siede la Bellezza, madre delle Muse e appunta volumi con la penna d'avorio, prendendo nota dai tuoi piangenti occhi; – occhi che quando Ebona sale al cielo, nel silenzio di quel solenne incedere notturno, intessono il mantello della notte più sontuosa, e fanno diafani la luna, i pianeti, le comete; e questi angeli, nelle loro armature di cristallo, combattono una incerta battaglia con i miei pensieri messi a dura prova]

Qui la sofferenza di Zenocrate è sempre svincolata dalle sue vere ragioni (il dolore per lo sterminio del suo popolo) ed elevata a esaltazione di una pura, assoluta bellezza. Al tempo stesso, però, viene rovesciata la sproporzione, diffusa in tutto il dramma, tra la relatività di ogni valore e di ogni bene e l'onnipotenza di una parola che esalta quanto di più deperibile esista, rappresentato da ricchezze e conquiste, da distruzioni o trionfi. La bellezza della principessa – che all'inizio del dramma era stata paragonata a un paesaggio scita (con un significato inatteso, data la tradizionale rappresentazione della Scizia come di un territorio inospitale<sup>39</sup>), e alla neve dei suoi monti (“Brighter than is the Silver Rhodope, / Fairer than whitest snow on Scythian hills”<sup>40</sup>, 1*T*, I, ii, 88-90) – compone una scrittura, magica e notturna, che impone invece il silenzio, turba lo slancio di Tamerlano, infrange quel legame costante tra deflagrazione/deflorazione e trionfo della parola, tra penna e spada, frena la scrittura conquistatrice.

Ed è su questa maceria – la cui efficacia deriva non tanto dalla persistenza di un valore, quanto dal suo essere in bilico tra la concezione platonica della bellezza come idea assoluta e la moderna ambiguità e *commercializzazione* dell'immagine e dello spettacolo – che il personaggio, per così dire, inciampa, rivela i suoi dubbi, fino a domandarsi, sollecitato dai propri tormenti:

What is beauty, saith my sufferings, then?<sup>41</sup> (1*T*, V, ii, 96)

[Che cos'è dunque la bellezza? dicono i miei tormenti]

Si potrebbe rispondergli con Conrad, che la Bellezza, come la Verità, “floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery”<sup>42</sup>.

39 Cfr. Erodoto, *Storie*, in particolare I, 106, Milano, Mondadori, 2000, 2voll., I vol., p. 133. Cfr. Orazio, *Odi*, I, 22.

40 [Più luminosa del Rodope argentato, più splendente della più bianca neve sulle colline scizie].

41 Ivi, p. 167.

42 [Fluttua elusiva, oscura, semisommersa dalle acque silenziose e immobili del mistero] J. Conrad, *Lord Jim*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 256.

Entrambe perdono il significato platonico che le poneva come principi di chiarezza e di intelligibilità per essere sommerse dal mistero e per contraddistinguere forme molteplici e contraddittorie. Il punto di vista di Tamerlano può costituire la lontana premessa per le domande dell' *Hymne a la Beauté* di Baudelaire: "Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, O Beauté?"; "Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?". La Bellezza "infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin"<sup>43</sup>. Tamerlano lo traduce in un ambizioso *adynaton*:

If all the pens that ever poets held  
 Had fed the feeling of their masters' thoughts,  
 And every sweetness that inspir'd their hearts,  
 Their minds, and muses on admired themes;  
 If all the heavenly quintessence they still  
 From their immortal flowers of poesy,  
 Wherein, as in a mirror, we perceive  
 The highest reaches of a human wit;  
 If these had made one poem's period,  
 And all combin'd in beauty's worthiness,  
 Yet should there hover in their restless heads  
 One thought, one grace, one wonder, at the least,  
 Which into words no virtue can digest (1T, V, ii, 98-110).

[Se ogni penna mai presa da un poeta ne avesse espresso il più profondo pensiero, e ogni dolcezza ispirata dal cuore, dalla mente, dalle Muse sui più sublimi argomenti; se ogni celeste quintessenza stillata dagli eterni fiori di poesia, dove, come in uno specchio, vediamo i più alti voli dell'umano intelletto; se tutto ciò fosse messo in una strofe sola e tutto rivolto alla più degna bellezza, pure resterebbe sospeso in quelle menti agitate un pensiero, una grazia, uno stupore, in ultimo, che non potrebbe tradursi in parole]

Come il Troilo di Chaucer si domanda – seguendo gli interrogativi di Petrarca – che cosa sia davvero l'amore che gli sfugge<sup>44</sup> (e il Troilo tradito di Shakespeare si interroga sulle virtù platoniche di unità e santità sulle ceneri della fedeltà di Cressida<sup>45</sup>), così Tamerlano è pronto a rinnegare quelle

43 "Vieni dal cielo profondo o esci dall'abisso, / O Bellezza?" (vv.1-2); "esci da un nero baratro o provieni dalle stelle ?" (v. 9); "il tuo sguardo, infernale e divino, / versa confusamente il beneficio e il delitto, / e perciò ti si può paragonare al vino" (vv. 3-4). C. Baudelaire, *Hymne a la Beauté*, in *Les fleurs du mal*, XXI, vv. 1-2, Milano, Mondadori, 1983, p. 42.

44 Cfr. G. Chaucer, *Troilus and Criseyde*, I, 400-413, trad. it. *Troilo e Criseida* di V. La Gioia, in *Opere*, a cura di P. Boitani, Torino, Einaudi, 2000, pp. 302-305.

45 W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, V, ii, 147-160.

virtù che lo accompagnano nella sua ascesa (“my sex, / My discipline of arms and chivalry, / My nature, and the terror of my name”), in nome di pensieri divisi e laceranti (“To harbour thoughts effeminate and faint!”<sup>46</sup>, 1T, V, ii, 111-113).

Il fatto, poi, che il personaggio proceda nell’esecuzione dei suoi nemici e avanzi fino alla fine senza cadute, non smentisce questo momento di esitazione che rimane, appunto, come maceria sotterranea e perturbante di un mondo *necessariamente* travolto, quindi funzionale a tenere il fiato sospeso, a rovesciare le attese del pubblico, in un certo modo a *resistere* a quella stessa diffusa dimensione spettacolare che domina tutto il dramma e ne suggerisce la perdita d’innocenza. Sono attese smentite dalla stessa Zenocrate, la quale si innamorerà del suo rapitore contrariamente alle previsioni della sua ancella e di tutto il pubblico: ne subirà il fascino, lascerà che quel paesaggio scita sia violato e *colonizzato*, permettendo così che venga legittimata anche l’affermazione sociale di Tamerlano – inevitabile pur nel provocatorio individualismo, e sempre sulle macerie di tutti gli altri rapporti socio-economici fatti ‘saltare per aria’<sup>47</sup>. Per Tamerlano si tratta di un’altra importante tappa simbolica di quella provocatoria affermazione di sé e di quella propaganda che continueranno anche dopo la morte, con l’ultimo, ambiguo *godimento* di quello spettacolo da lui rappresentato:

Now, eyes, enjoy your latest benefit  
And when my soul hath virtue of your sight,  
Pierce through the coffin and the sheet of gold  
And glut your longing with a heaven of joy (2T, V, iii, 225)

[Ora, occhi, godetevi il vostro ultimo beneficio, e quando la mia anima avrà il dono del vostro sguardo, forate il legno e la lamina d’oro della mia bara e saziate i vostri desideri con una gioia paradisiaca].

46 [inadatti al mio sesso, alla mia disciplina d’armi e di cavalleria, alla mia natura, al terrore del mio nome pensieri effeminati e deboli].

47 Sulla funzione e sul ruolo di Zenocrate in relazione all’affermazione sociale di Tamerlano, si veda il saggio: C. S. Abate, *Zenocrate: Not just Another “Fair Face”*, in «English Language and Notes», 111 (2003), 1, pp. 19-29. Cfr. G. Simmel, *La «vita» nell’amore*, in *Il conflitto della civiltà moderna*, pp. 44-46, p. 45.





*1. Marcus Gheeraerts il Giovane,  
Ritratto di Elisabetta I d'Inghilterra (1592 c.)*



2. Maarten de Vos, *Allegoria dell'America* (1594)



3. Andrea dal Pozzo, *Allegoria dei Quattro Continenti* – particolare dell'America (1691-1694)



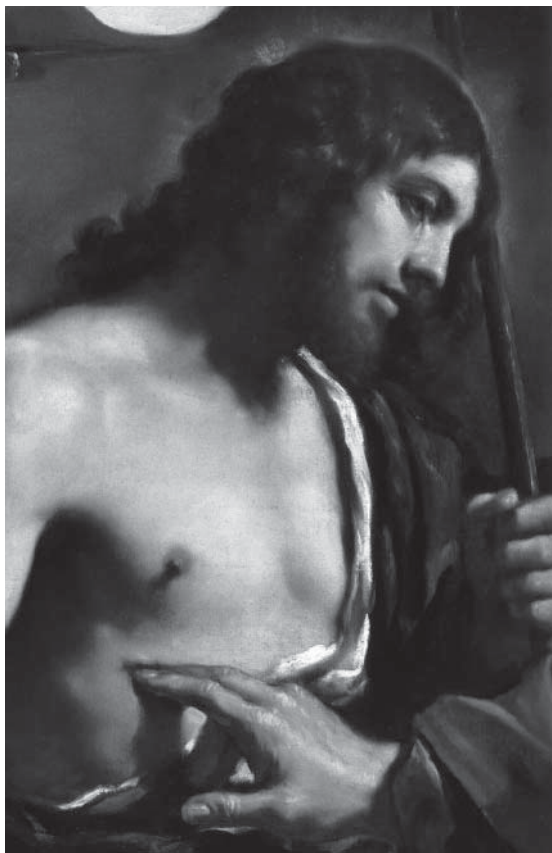
4. Jan Van der Straten, *raffigurazione per l'Americae decima pars* di Jean Théodore de Bry (1590-1625)



5. J. F. Lafiteau, *Moeurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps* (1724)



6. Tiziano, *Noli me tangere* (1510-1515)



7. Guercino, *L'incredulità di San Tommaso* (1621), particolare



8. Tiziano, *Danae* (1555)



9. *Città ideale* (o tavola di Urbino, 1470 circa)





*10. Tavola di Baltimora (1480-1490 circa)*



*11. Jacopo di Chimenti da Empoli, Nozze per procura di Maria de' Medici con Enrico IV re di Francia, rappresentato da Ferdinando I (1600)*



*12-13. Da Il candelaio di Giordano Bruno  
(regia di L. Ronconi, scenografia di G. Montonati 2001)*





14. Carpaccio, *Mercanti veneziani* (*La leggenda di Sant'Orsola*, particolare, 1490)



*15. Incisione colorata francese: Sant'Ignazio di Loyola dispensatore di luce per le popolazioni del Nuovo Mondo (fine XVII sec.)*



16. Jean Théodore de Bry, *Historia Americae sive Novi Orbis* (1590-1625):  
*lo sbarco di Colombo a San Salvador*



17. Jean Théodore de Bry, *Historia Americae sive Novi Orbis* (1590-1625)

## 4.

## NEL NUOVO MONDO

*America**Incontri*

Dopo avere seguito lo slancio che segna il movimento di Tamerlano, vorrei ora considerare l'approdo a uno spazio tanto concreto quanto rivoluzionario per l'identità europea, quello americano, a cui Pietro Martire d'Anghiera e Amerigo Vespucci diedero l'appellativo di *Mundus Novus*<sup>1</sup>, per l'abbacinante alterità "geografica, botanica, zoologica, antropologica" con cui l'Europa si trovò a confrontarsi<sup>2</sup>.

Sintetizzare il risultato dell'incontro, nell'immaginario collettivo, tra il Vecchio Continente e questo spazio sconosciuto, posto al di là delle Colonne d'Ercole – in quel Mar Tenebroso che scompaginava il confortante orizzonte, limitato e chiuso, del Mediterraneo – è quasi impossibile, per la molteplicità di significati che, secondo vettori e forze spesso contrastanti, si sovrappongono: l'America rappresenta la donna, la vergine, l'alterità selvaggia e attraente che impaurisce e, pertanto, va addomesticata e *scritta*; in questo senso, suggerisce la riscrittura dei miti greco-romani e dei loro eroi, entro forme e significati rinnovati che segnano l'*inventio* (proprio come *scoperta* e, insieme, *invenzione*) del territorio conquistato, fondendo la memoria del passato con la meraviglia dell'inedito; ed è inoltre Inferno e Paradiso insieme, perché la paura e la colpa che la tradizione collega al suo approdo (pensiamo al viaggio dell'Ulisse dantesco) sono riscattate dalle speranze e dagli interessi religiosi ed economici che vi ripongono i conquistatori europei, specie lusitano-ispatici e inglesi; svelata nella sua esisten-

---

1 A. A. Cassi, *Introduzione a Ultramar. L'invenzione europea del Nuovo Mondo*, Bari-Roma, Laterza, 2007, pp. 3-27, p. 7; cfr. P. Cimò, *Il Nuovo Mondo. La scoperta dell'America nel racconto dei grandi navigatori italiani del Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1991.

2 Ivi, p. 8.



za reale e ora desiderata per le abbondanti risorse economiche, l'America suggerisce così nuove utopie<sup>3</sup> che si sovrappongono alle antiche fantasie poetiche e filosofiche che la immaginavano tra le isole felici, ma al tempo stesso produce una mitologia antiutopica come reazione agli ideali sottesi allo sfruttamento dei territori e dei suoi abitanti.

Uno degli aspetti di maggiore spicco nell'immaginario europeo dell'America, tra Cinquecento e Seicento in particolare, è costituito dai protagonisti della conquista, personaggi storici come Colombo, Cortéz e Balboa, Vespucci e molti altri che, per ovvie ragioni di sintesi, non potrà prendere in considerazione, nonché letterari come lo stesso Prospero di Shakespeare, pioniere e conquistatore *sui generis*, in quanto anch'egli tramite tra i due mondi; è inoltre fondamentale il loro incontro con quell'infinita gamma di potenzialità che il territorio scoperto schiude agli occhi degli europei, tra disinteressata ricerca di conoscenza e inevitabile tendenza a trasformare ogni presenza antropica e naturale in valore commerciale per i paesi conquistatori.

La conquista del continente deve tradursi in atti esteriori, in meraviglie da mostrare ai sovrani, e prevede, per inglesi e spagnoli<sup>4</sup>, la necessità di "ricavare il maggior profitto dalle miniere d'oro, argento, rame" per pagare gli interessi dei grandi banchieri (come i Fugger per Carlo V) da cui si ricevevano le somme di denaro per pagare quelle stesse imprese<sup>5</sup>. Di qui la distribuzione del territorio in *encomiendas*, la tendenza a sfruttare al massimo le risorse degli indigeni nei *repartimientos* e a placare ogni ribellione anche con l'uso strumentale della religione. Il 20 marzo 1524 vennero emanate le *Ordenanzas de buen gobierno*, in cui Cortéz dispose che gli *encomenderos* possedessero armi in quantità sufficiente per mantenere l'ordine e che fosse proibito ai nativi il culto degli idoli, nonché affidati i loro figli ai frati per ricevere un'istruzione cristiana<sup>6</sup>.

3 Si veda il resoconto del viaggio di Raleigh in Guiana, in F. Marenco, *Sir Walter Raleigh: viaggio in Guiana alla ricerca dell'Eldorado, febbraio-settembre 1595*, in *Nuovo Mondo. Gli inglesi*, pp. 477-543. "Fu senza dubbio dagli scali caraibici e brasiliani", commenta l'autore, "che il tarlo dell'Eldorado penetrò nella fantasia dell'Inghilterra cinquecentesca, trovandovi immediato nutrimento" (p. 470). Cfr. Id., *La caccia ai tesori americani. 1570-1603*, Ivi, pp. 247-328.

4 Cfr. F. Marenco, Introduzione a *Nuovo Mondo. Gli inglesi. 1496-1640*, p. XXII. Cfr. S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologna, il Mulino, 1994.

5 A. A. Cassi, *Le Nuove Terre in Ultramar. L'invenzione europea del Nuovo Mondo*, pp. 62-91, p. 72.

6 Ivi, p. 73.

Il desiderio dei conquistatori europei è quello di affermare la loro egemonia in America attraverso opere e segni significativi, vere e proprie “cosmografie spettacolari”<sup>7</sup>. Il cronista Oviedo descrive la *presa di possesso* (“reale e corporale”, ma in realtà sintetizzata in un gesto simbolico) di Vasco Núñez de Balboa, nel golfo di San Miguel, dopo avere ‘scoperto’ l’Oceano Pacifico, il 29 settembre 1513:

avvenne nel golfo che Vasco Núñez de Balboa nominò di san Miguel [...] Balboa marciò col suo piccolo esercito fino dove l’acqua del mare cresceva e calava in gran quantità. [...] Con la marea bassa non si poteva fare la cerimonia; Balboa voleva entrare in acqua, ma la marea si abbassava e la voglia cresceva [...]

Crebbe infine il mare alla vista di tutti, molto e con grande impeto; [allora] Vasco Núñez, in nome del Serenissimo e molto cattolico re don Fernando [...] con la spada sguainata e uno scudo nella mano entrò nell’acqua salata del mare, fino alle ginocchia, e cominciò a camminare dicendo: «Vivano i più insigni e poderosi re don Fernando e donna Giovanna, reali di Castiglia e del León e di Aragona [...] nel cui nome e per la Corona reale di Castiglia *prendo e afferro il possesso reale e corporale*, in questo momento, di questi mari»<sup>8</sup>.

Nel dramma di Lope *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, la forza traumatica ed emozionante di questo incontro segna il ritratto di Colombo, destinato però a confrontarsi con la tendenza della società europea a trasformare in valore economico l’intero ‘capitale’ naturale (e, soprattutto, umano) incontrato in questo territorio. Come molti drammi calderoniani (il già citato *Aurora en Copacabana*, e *La nave del mercader*, *Guárdate del agua mansa*, *Cuál es major perfección*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *La semilla y la cizaña*<sup>9</sup>), *El nuevo mundo* mette in luce il rapporto simbolico di pressoché totale identificazione tra l’America e la ricchezza, che

7 A. A. Cassi, *I nuovi mari*, in *Ultramar. L’invenzione europea del Nuovo Mondo*, pp. 28-52, pp. 28-29. Cfr. cap. I, *Geografie e allegorie*.

8 Ivi, pp. 28-29. Cfr. Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdes, *Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar Océano* (1535), Madrid, Real Academia de Historia, 1851-1855, 4 voll..

9 Cfr. Díez Borque J. M., *Calderón de la Barca y Las Indias Occidentales*, in P. Jiménez, F. González Cañal, B. Rafael, E. Marcello (eds.), *Calderón: Sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 125-154. L’autore fa notare come in questi drammi l’idea di America presenti “componenti di contrasto, e anche di contraddizione, nel cammino che va dall’esaltazione religiosa e patriottica alla considerazione delle Indie Occidentali come luoghi di ricchezza senza limiti”, dai quali si possono ottenere benefici individuali e collettivi. “Entrambi i concetti si integrano nell’immagina-

in forma implicita ma ricorrente stride con le ragioni dell'evangelizzazione. A differenza di Ulisse<sup>10</sup>, infatti, Colombo è un personaggio storico. La sua scoperta cancella con un colpo di spugna la colpa di *hybris* dell'eroe omerico, punito con l'improvviso sollevarsi di quel "turbo" nato dalle pendici della *montagna bruna* che blocca lo slancio dei remi (trasformati, per metafora, in "ali al folle volo") e richiude per sempre il mare sopra i viaggiatori, "com'altrui piacque" (*Inferno*, XXVI, 125-142). Da Ulisse, egli deriva il desiderio di seguire "virtute e conoscenza", ma il suo slancio si fonde con la necessità di conquistare ricchezza da offrire alla Spagna e ai sovrani che avevano finanziato l'impresa. Gli stessi rapporti tra queste due polarità – all'apparenza netti, in quanto l'una sembra nobile, la sete di conoscenza, e l'altra bieca, quella di denaro – non sono sempre del tutto chiari, perciò il teatro si spinge a mettere in scena tale ambivalenza. Lope accentua la portata dell'immaginazione e della fantasia che, tra sogni e follia, "*locura*", caratterizzano il progetto di Colombo e lo rendono ridicolo prima davanti ai sovrani portoghesi e inglesi, poi agli occhi degli stessi compagni di viaggio, che lo paragonano a Giona e a Prometeo; inoltre, il drammaturgo si serve dell'allegoria per creare spunti metateatrali che sottolineino l'ambiguità del punto di vista ufficiale, mettendo in crisi proprio le due finalità apparenti, la ricchezza e l'evangelizzazione. Come osserva Guicciardini nella *Storia d'Italia*, "Né solo ha questa navigazione confuso molte cose affermate dagli scrittori delle cose terrene, ma dato, oltre a ciò, qualche ansietà agli interpreti della Sacra Scrittura..." (VI, 13).

A una funzione destabilizzante rispetto all'orizzonte d'attesa del pubblico, e nel rovesciamento delle più scontate simbologie, è rivolta anche la rappresentazione dell'alterità incontrata nella seconda parte del dramma, in cui si incrociano indifferentemente gli sguardi di conquistatori e conquistati. Non bisogna infatti dimenticare che altri protagonisti dell'impresa americana sono proprio gli stessi indigeni, che la letteratura *mette in movimento* sottraendoli sia a una rappresentazione eccessivamente paternalistica, che ne farebbe vittime e personaggi passivi, sia alla rappresentazione tendenziosa dei conquistatori, che ne sottolineavano l'aspetto bestiale e peccaminoso proprio per poterne fruire senza sensi di colpa<sup>11</sup>.

---

rio collettivo che, a suo modo, il teatro accoglie e incoraggia come risonanza di idee e aspirazioni" (pp. 151-152).

10 Per tutti le suggestioni e gli approfondimenti intertestuali legati al personaggio, da Omero al Novecento, si veda P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992.

11 "A Londra, gli editori sfornavano trattati, libelli e fogli di notizie che rappresentavano gli Indiani come docili agnellini o bestie immonde, a seconda se si dovessero



Scriveva Acosta, teologo gesuita, in *De procuranda indorum salute*:

[...] a tutti costoro, *che a mala pena sono uomini*, o *sono uomini a metà*, è opportuno insegnare a essere uomini e istruirli come bambini. E se attraendoli con carezze si lasceranno istruire, tanto meglio; ma se resistono, non per questo bisogna abbandonarli [...] ma è *necessario costringerli con la forza* ed il potere opportuni, ed obbligarli ad abbandonare la selva ed a riunirsi in villaggi e, anche in certo modo contro la loro volontà, *far loro forza* perché entrino nel regno dei cieli<sup>12</sup>.

Questo diffuso punto di vista è sotteso sia all'opera di simbolica evangelizzazione nel testo di Lope, sia al rapporto tra Prospero e i nativi, Ariel e Calibano in *The Tempest* di Shakespeare. Come anticipavo, Prospero può apparirci come una rielaborazione letteraria dei personaggi storici che hanno realizzato la conquista dell'America e che hanno segnato il loro rapporto con gli indigeni da una parte, e con l'immaginario occidentale dall'altra. Il personaggio, però, non soltanto sottomette i nativi ai propri scopi, ma li libera, servendosi dei poteri naturali e magici dell'isola per proporre la soluzione di conflitti politici e di problemi di convivenza civile. Il suo potere è amplificato dallo spazio magico del teatro e da tutte le potenzialità da esso offerte, compresa quella di dare voce a Calibano e alla sua ribellione. È per questo motivo, a mio avviso, che il personaggio può essere letto come un particolare conquistatore, come Colombo e Balboa, dai quali però si distingue proprio per il suo sforzo, all'interno dell'utopia teatrale, di creare nel nuovo territorio scoperto non lo spazio di contrasti e fratture tra il mondo europeo e quello indigeno, ma della loro possibile conciliazione. Tale tentativo, tuttavia, non resta cristallizzato nell'idillio, ma viene *disincantato* dal dissolversi della magia che lo aveva reso possibile – a sua volta creata dalle forze naturali del luogo – e dalla fine dell'illusione teatrale.

### *L'utopia e il flirt*

L'America di Cinquecento e Seicento rappresenta lo spazio dove si concentrano, nell'immaginario collettivo, le più intense trasformazioni dell'utopia. I miti antichi la identificavano nelle isole felici e persino nella

---

raccogliere fondi per sostenere i coloni, o giustificarne l'operato e la ferocia" (F. Marenco, *Virginia. 1584-1610*, p. 339).

12 José de Acosta, *De procuranda indorum salute*, in *Corpus Hispanorum de Pace*, vol. XXIII-XIV, Madrid, 1984-1987 (Ivi, p. 105).

rielaborazione politico-favolistica dell'Atlantide<sup>13</sup> – una lettura citata da Montaigne nel saggio *Les Cannibales* (1580), ma da lui stesso smentita, seppure ripresa più di un secolo più tardi da Gian Rinaldo Carli nelle *Lettere americane*<sup>14</sup>. Ora, invece, questo sterminato territorio è collocato non più soltanto nell'immaginazione di poeti e filosofi, ma in uno spazio reale straordinariamente allettante per i conquistatori e per i loro Stati. Dall'*Utopia* di Thomas More alla *New Atlantis* di Francis Bacon, l'America passa ai miti dell'Eldorado e della 'febbre dell'oro'<sup>15</sup> ma, al tempo stesso, attraversa la critica di Montaigne e di Las Casas o il messaggio di drammi come quelli di Lope e di Shakespeare, che in forma diretta oppure allusiva auspicano un rapporto amoroso e fecondo tra conquistatori e conquistati nel momento in cui denunciano le mistificazioni che sostiene la conquista.

In *The Tempest* il discorso di Gonzalo (II, i, 145 sgg.) – una sorta di riduzione e di devalorizzazione del messaggio di More – viene a sua volta ridimensionato all'interno di quella che rappresenta la vera utopia, che finisce per coincidere con lo spazio teatrale, luogo magico che ridiscute identità e alterità, ragione e memoria, potere politico e amore, idillio e corruzione, nella speranza della più felice e armoniosa conciliazione. Non casuale, in questo senso, è la sua ambientazione nelle isole Bermude, dove le presenze naturali a metà tra l'irreale e il mostruoso, le sabbie d'oro e i coralli cantati da Ariel, ma anche la violenta e spontanea ferinità di Calibano – cane/cannibale – rischiano (come le meraviglie mostrate dal tiranno Dulcanquellfn in *El nuevo mundo*) di trasformarsi in merce o di mostruosità da baraccone, ma sono liberate e riscattate dal teatro stesso, dove trovano il più perfetto compimento nel corretto uso della memoria come coscienza di sé e nella funzione della meraviglia, propedeutica alla conoscenza dell'altro.

La fusione tra europei e americani non avviene, però, né nel testo di Lope, né pienamente in quello di Shakespeare, ma rimane accarezzata, sempre tesa tra desiderio e limiti sociali. Gli infiniti allettamenti e le meraviglie naturali che la scoperta dell'America presenta agli occhi dei conquistatori troveranno piuttosto il loro simbolo più significativo nell'immagine

13 Cfr. M. Ciardi, *Atlantide. Una controversia scientifica da Colombo a Darwin*, Milano, Carocci, 2002. Mi permetto anche di rimandare a: C. Lombardi, «La sacra isola sotto il sole». *Il mito di Atlantide in Platone, Casti, Foscolo, Leopardi*, Civitavecchia, Edizioni Prospettiva, 2006.

14 M. E. de Montaigne, *Saggi*, Milano, Adelphi, 1982, 2 voll., I, pp. 268-284 [ed. orig. *Des Cannibales*, in *Essais*, XXXI, 1580-1588-1595].

15 Cfr. W. Raleigh, *The Discoverie of the Large, Rich and Bewtiful Empire of Guiana*, London, 1956, in Marengo, *Nuovo Mondo. Gli inglesi, Introduzione* (pp. XXIII sgg.), e pp. 469 sgg.

del *flirt* di cui parla Moretti seguendo Simmel<sup>16</sup>, a proposito delle moderne metropoli, in quell'ambiguo mostrarsi senza concedersi, che oscilla tra una metamorfosi che si sottrae al *godimento* dell'altro e una sterile frantumazione di immagini senza corpo, secondo la logica del capitalismo. In entrambi i casi, è scongiurato sia il possesso distruttivo, sia la piena, amorosa corrispondenza. *El nuevo mundo* – come, indirettamente, *El mágico prodigioso* – descrive con molto acume questo processo di trasposizione, questa nuova, implicita, forma di moderna idolatria che va contrapponendosi a quella di cui erano accusati gli indigeni stessi. I corpi si trasformano in merce, e la 'pubblicità' (come la spettacolare presa di possesso di Balboa nel testo di Oviedo) ne illude il possesso (e la perdita del corpo reale, lo slittamento *in extremis* tra amore e pornografia)<sup>17</sup>. Ancora una volta, però, la letteratura – nell'utopia di *The Tempest* (nell'amore tra Miranda e Ferdinando, ad esempio, e nella tensione tra una spontanea partecipazione alla natura e la magica, *artistica* guida di Prospero) come nel discorso implicito di *El nuevo mundo* – rovescia questa tendenza nel momento in cui la *rivela* come ormai radicata nella società che descrive. Il segno allegorico diventa la *lettera scarlatta* che imprime sul personaggio di Hester Prynne il suo marchio di adultera, ma anche lo stesso distintivo strappato con soddisfazione dal petto<sup>18</sup>.

In questo senso, l'America si fa infine leggere (e scrivere) come una figura del discorso amoroso: divide coloro che si rapportano con lei tra conoscenza e amore, violenza, sopraffazione e possesso, pregiudizio e paura. Per comprendere immagini come la donna che si concede discinta a Vespucci nell'incisione già citata, oppure il territorio e gli abitanti svelati alle descrizioni di Lope e di Shakespeare, andando un po' lontano, credo che potrebbe essere utile ripensare un personaggio come la Daisy Miller di Henry James, il *fearful, frightful flirt* che attira e spaventa Winterbourne e lo lascia a contemplarla sulla soglia *with a sort of horror*<sup>19</sup>, nella serata incosciente e provocatoria al Colosseo, simbolo dell'America tra le rovine romane, di un incontro destinato a degenerare nella morte (dato che Daisy contrae, proprio quella sera, una febbre mortale):

16 F. Moretti, «Ulisse» e il Novecento, in *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994-2003, pp. 115-214, p. 125 sgg.

17 Si veda, in rapporto al *The Winter's Tale*: S. Orgel, *The Pornographic Ideal*, in *Imagining Shakespeare*, Basingstoke, Palgrave, 2003, pp. 112-143.

18 N. Hawthorne, *La lettera scarlatta*, Einaudi, Torino, 1951-1995, cap. XVIII, p. 206, e XIX, [ed. orig. *The Scarlet Letter*, 1850].

19 H. James, *Daisy Miller* [1878], London, Penguin, 1974-1986, p. 111.

The place had never seemed to him more impressive. One half of the gigantic circus was in deep shade; the other was sleeping in the luminous dusk. [...] The historic atmosphere was there, certainly; but the historic atmosphere, scientifically considered, was no better than a villainous miasma. Winterbourne walked to the middle of the arena, to take a more general glance, intending thereafter to make a hasty retreat. The great cross in the centre was covered with shadow; it was only as he drew near it that he made it out distinctly. Then he saw that two persons were stationed upon the low steps which formed its base. One of these was a woman, seated; her companion was standing in front of her.

Presently the sound of the woman's voice came to him distinctly in the warm night air. 'Well, he looks at us as one of the old lions or tigers may have looked at the Christian martyrs!' These were the words he heard, in the familiar accent of Miss Daisy Miller<sup>20</sup>.

Anche dopo quasi quattro secoli dalla conquista dell'America, questo scorcio è ricchissimo di ambiguità e di *tabu* infranti o ancora soltanto temuti, al punto che le paure si trasformano in segni di fortissimo impatto e contrasto simbolico: il gigantesco teatro romano si divide tra luce e ombra; l'atmosfera storica è compromessa da malsani vapori; i martiri cristiani e le fiere rovesciano le attese che avevano indotto il lettore a vedere nella giovane americana una fonte di pericolo. Sulla soglia da cui guarda Winterbourne, da una parte vediamo lo 'spregiudicato' comportamento americano (davvero tale, oppure soltanto nel timoroso pregiudizio dell'amico che era stato incapace di amarla?), dall'altra l'aspetto spaventoso delle rovine romane in cui sprofonda Daisy, e che causeranno la sua morte. Come dimenticare che Winterbourne l'aveva messa in guardia? "When you deal with natives you must go by the custom of the place. Flirting is a purely American custom; it doesn't exist here"<sup>21</sup>.

## El nuevo mundo

### *Tra immaginazione, realtà e follia: la mappa di Cristoforo Colombo*

Ho già accennato, almeno in parte, a taluni motivi che compongono l'intreccio del dramma di Lope de Vega *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Riassumendo, nel primo atto si sviluppa il progetto che guida Colombo alla volta delle Indie: sono esposti i tentativi di ottenere

20 Ivi, p. 110.

21 Ivi, p. 99.

fiducia e sovvenzioni presso i sovrani inglesi e portoghesi, tra la ‘follia’ che anima l’impresa e lo scetticismo che la scoraggia; entrano in scena figure allegoriche come Provvidenza, Idolatria, Religione Cristiana, assieme al Demonio; sono infine accordati l’assenso e il sostegno alla partenza, sullo sfondo di una Spagna che vede succedersi al dominio degli arabi quello dei sovrani cattolici Isabella e Ferdinando. Il secondo atto comincia con la spettacolare, “felliniana” scenografia di una nave, tra il vociare di mariani intenti alle manovre che maledicono Colombo e gli rinfacciano di averli condotti in un’impresa sconsiderata; si approda dunque in America, dove ha luogo l’incontro tra i conquistatori europei e gli *indios*: Tacuana, Auté, Dulcanquellín, Palca, Tapirazù e Tecué. Nell’atto terzo Colombo ritorna in Spagna, mentre i compagni rimasti oltreoceano si ritrovano più concretamente ad affrontare le questioni economiche e religiose sollevate dalla conquista stessa.

Il confronto tra *vecchio* e *nuovo* mondo, il potere dell’immaginazione, la sua spinta al movimento, alla creatività e alla conoscenza e, insieme, quella dimensione spettacolare, commerciale e propagandistica delle immagini, si ritrovano in questo testo, che ripropone e ridiscute così le apparenti finalità del viaggio: l’evangelizzazione e la ricchezza<sup>22</sup>. In apertura del dramma, Cristoforo Colombo e il fratello Bartolomeo viaggiano presso diverse corti per *vendere* il loro sogno. In queste prime scene si manifesta già tutta la tensione che anima lo slancio del protagonista per approdare a un mondo non ancora visto né tracciato, di cui si teme la non esistenza, paragonabile alla sfera inconsistente del vento (“¿A quién le dirán, hermano, / que otro mundo jamás visto / prometo darle en la mano, / que no diga que conquisto / la esfera del viento vano?”<sup>23</sup>, I, i, 11-15). Il dilemma di Colombo è che il Nuovo Mondo esista soltanto nella sua immaginazione. Come si può *soste-*

22 Il dramma è stato a lungo sottovalutato, soprattutto in seguito all’edizione di Menéndez Palayo, che considerava questa commedia “una delle più insensate di Lope” per la scarsa attenzione alle unità aristoteliche, ma soprattutto per le incongruenze storiche e geografiche che vi rilevava e per le scene allegoriche e soprannaturali (M. Menéndez Palayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, in *Edición Nacional de las Obras de Lope de Vega*, vol. V, Madrid, C.S.I.C., 1949, p. 307). L’opera è stata invece rivalutata nell’edizione francese: J. Lemartinel e Ch. Minguet, Lille-Paris, PUF, 1980. A questo proposito, si veda l’articolo: A. Martinengo, *I cronisti delle Indie e la costruzione drammatica di El Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in M. G. Profeti (ed.), “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*, Firenze, Alinea, 2000, 3 voll., III vol., pp. 49-60.

23 [A chi dirò, fratello mio, che prometto di consegnare un altro mondo mai visto, non obietterà che voglio conquistare la sfera inconsistente del vento?].

*nere* realmente ciò che non è stato ancora visto? Nel sollevare questo dubbio – che anticipa il relativismo dell’*esse est percipi*, espresso nel *Trattato sui principi della conoscenza umana* di Berkeley – si bloccano i pensieri di Colombo, oscillanti “en estas temeridades, / en fabulás y verdades”<sup>24</sup> (I, i, 18-19), incoraggiati da una divinità segreta ma trattenuti dall’eccezionalità dell’impresa (la “novedad de la señas” che apre il suo discorso: I, i, 9) e da altri conflitti:

Una secreta deidad,  
a que lo entente me impele,  
diciéndome que es verdad,  
que en fin que duerma o que vele  
persigue mi voluntad.  
¿Qué es esto que ha entrado en mí,  
quién me lleva o mueve así?  
¿Dónde voy, dónde camino,  
qué derrota, qué destino  
sigo o me conduce aquí? (I, i, 21-25)

[Una segreta divinità mi spinge all’impresa, dicendomi che è verità e, durante il sonno o la veglia, rafforza la mia volontà. Ma che cos’è quel che è entrato in me? Che mi agita o mi muove così? Dove vado, dove cammino, che rotta, che destino seguo o mi conduce qui?]

Come i pensieri incerti e divisi di Tamerlano indugiano davanti all’ultima maceria capace di turbare l’incontrastato cammino di distruzione/affermazione e pongono domande di difficile risposta, così anche l’incertezza di Colombo si manifesta con domande retoriche (molto frequenti nella letteratura antica e qui recuperate sfruttandone la risonanza) che svelano allo spettatore contraddizioni, vuoti e doppiezze.

Segno contraddittorio di questo rapporto tra realtà e immaginazione è soprattutto la mappa che il personaggio mostra ai sovrani a sostegno della sua proposta, paradossalmente segnata da un percorso mai compiuto e ricavato dall’eredità di un navigatore morente. Un simbolo di una geografia e di vecchi confini e gerarchie feudali che vanno infrangendosi sotto la spinta delle nuove forze economiche e sociali, come dimostrano lo stesso Tamerlano e il *Lear* di Shakespeare<sup>25</sup>.

24 [Tra questi progetti temerari, tra sogno e realtà].

25 Si veda il saggio: J. Gillies, *The Scene of Cartography in King Lear*, in A. Gordon and B. Klein eds., *Literature, Mapping, and the Politics of Space in Early Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 109-37.

Colombo racconta al re del Portogallo del suo incontro a Madera con un pilota che, ospitato da lui dopo un naufragio, gli affida come testamento delle carte geografiche, suoi unici beni, “mobili” – poiché sono tutti “bienes muebles” quelli rubati al mare (I, ii, 87). Perduto l’orientamento in seguito a una tempesta, senza riferimenti geografici e senza astrolabio, il marinaio era stato scaraventato in un volo senza ali (“sin alas”, I, i, 102), fino a vedere “un nuovo cielo e terre diverse” (“nuevo cielo y terras varias / tales, que nunca los hombres / pensaron imaginarlas”, I, i, 96-98). È fin troppo scontato collegare quest’espressione non soltanto all’intertesto biblico (la Gerusalemme Celeste prefigurata in *Apocalisse*, XXI, 1), ma all’apertura dell’*Antony and Cleopatra* di Shakespeare, alla folle infatuazione (“dotage”) di Antonio che “supera la misura” (“O’erflows the measure”, I, i, vv. 1-2) e alla dichiarazione di un amore incontenibile che, infrangendo i limiti, ha bisogno di “nuovo cielo e nuova terra”:

CLEOPATRA If it be love indeed, tell me how much.

ANTONY There’s beggary in the love that can be reckoned.

CLEOPATRA I’ll set a bourn how far to be beloved.

ANTONY Then must thou needs find out new heaven, new earth. (I, i, vv. 10-17)

[CLEOPATRA Se è amore davvero, dimmi quanto è grande; ANTONIO c’è miseria in quell’amore che può essere misurato; CLEOPATRA stabilisci un confine a quell’amore, e dimmi quanto è lontano; ANTONIO in tal caso, dovrai trovare nuovo cielo, nuova terra]<sup>26</sup>

Non è forse una *dotage*, un *delirio da rimbambiti*, anche il progetto di Colombo di partire per il Nuovo Mondo, per ricavarne “gloria e ricchezza, / pietre preziose, perle, oro e argento” (“gloria y aumento / piedras, perlas, oro, plata”, I, ii, 127-128), percorrendo “acque mai solcate” (“las nunca tocadas aguas”, I, ii, 132)? Questo, almeno, sostiene il re del Portogallo, che commenta la richiesta dell’ardito genovese con una risata trattenuta, e con superbo distacco diffida di quelle carte sbiadite lasciate dal delirio di un morente, senza contestare la tradizionale e statica tripartizione geografica del mondo. Perciò il sovrano allontana Colombo come un pazzo, invitandolo a non volersi sostituire a Tolomeo e a non agire “come l’alchimista”:

26 W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, ed. by D. Bevington, Cambridge, Cambridge University Press “The New Cambridge Shakespeare”, 2005. Per le più ampie risonanze di questo tema, si veda lo studio di Gilberto Sacerdoti, *Nuovo cielo, nuova terra. La rivelazione copernicana di «Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1991.

“Vete en buen hora, procura / cura para tu locura, / no seas como alquimista, / lo que está visto conquista / a lo que fue te aventura”<sup>27</sup> (I, ii, 172-176). Il discorso del re si conclude con un’ultima osservazione sentenziosa: “la raya de un papel / no es el camino del sol”<sup>28</sup> (I, ii, 185-186): la carta geografica di Colombo, frutto di leggenda e di non provata immaginazione, sfuma sotto la luce di una lanterna che mette in evidenza soltanto ciò che già esiste.

Analogamente lo sguardo dei duchi di Medinaceli e di Medinasidonia, che precedono l’entrata in scena dei re cattolici, rivela il contrasto tra l’ironica meraviglia per un *mythos* presente nell’immaginazione e la diffidenza verso una realtà non ancora visibile, che sembra scritta dalla follia, una “carta piena di stravaganze”:

SIDONIA Por cierto, hermano, vos habéis venido  
a cosa que es locura tratar de ella.  
¿Vos Nuevo Mundo, vos la gente opuesta?  
COLÓN mirad esta derrota.  
[...]  
CELI ¡Qué gracioso papel de disparates!  
Parece que aquí habéis cifrado el seso  
SIDONIA O ambición, ¿Qué no habrá que no retrates?  
Ved lo que tiene aqueste loco impreso,  
El Indo, el Nilo, el Gange y el Eufrates  
medirá con un átomo (I, vi, 383-392)

[DUCA DI MEDINASIDONIA: certo, buon uomo, siete venuto a parlare di cose di cui è follia discutere. Un Nuovo Mondo? Genti dell’altro emisfero?

CRISTOFORO COLOMBO: guardate questa rotta.[...]

DUCA DI MEDINACELI: una bella carta piena di stravaganze! Sembra che vi abbiate nascosto dentro il senno.

DUCA DI MEDINASIDONIA: o ambizione, che cosa non siete capace di inventare? Guardate che cos’ha segnato qui questo folle: l’Indo, il Nilo, il Gange e l’Eufrate, misurati con la grandezza di un atomo!]

Nel momento in cui i *mirabilia* di Erodoto e di Plinio il Vecchio *rischiano* di trasformarsi in realtà, deve subentrare la follia, che nell’*Elogio* di Erasmo è concretamente personificata come divinità, dunque simile – per slancio vitale, creativo e conoscitivo – a quella che qui sussurra alle orecchie di Colombo durante il sonno o la veglia. La conquista dell’America si avvera

27 [Andatevene alla buonora. Trovate una cura per la vostra follia, non fate come l’alchimista: conquistate quanto è già visto, avventuratevi in ciò che esiste].

28 [Un segno sulla carta non è il cammino del sole].



anche grazie a questa ambiziosa *locura* confusa con l'ingegno, che non si spaventa, ma gode nell'immaginare tali enormità ("Un ingenio singular / de ver grandezas tratar / no se espanta, antes se goza"<sup>29</sup>, I, viii, 625). Inoltre, la stessa figura allegorica della *Imaginación*, assumendo il ruolo delle antiche macchine teatrali per il volo, proprio nel momento in cui Colombo è lacerato dai dubbi, lo invita a non chiudere il compasso che tiene tra le mani e lo solleva a un lato del teatro, portandolo al cospetto di quel tribunale dove dibattono Religione cristiana e Idolatria, alla presenza della Provvidenza in trono e, in un secondo momento, del demonio. Al termine di questo dibattito in cui ciascuno rivendica le proprie ragioni di conquista (e in cui persino la Provvidenza parla in termini ambigui e machiavellici), sarà sempre tale figura ad affiancare il protagonista e a guidarlo dai sovrani spagnoli.

Non va dimenticato, quindi, che *qui* Colombo è prima di tutto un personaggio letterario, un sognatore, e questo fa capire allo spettatore di allora e al lettore di oggi come dietro le immagini di questo dramma ci sia un orizzonte molto più ampio di quello prevedibile per una semplice celebrazione dell'impresa coloniale spagnola. Si tratta, se mai, di una propaganda messa in discussione proprio sulla scena teatrale, e in virtù del fatto che all'interno del ricco immaginario proposto letteralità e allegoria, verità e metafora si creano e si distruggono continuamente. Come nel dramma *The Tempest* di Shakespeare – anch'esso espressivo di una "grande libertà immaginativa" e giocato sulla risonanza teatrale della suggestione del Nuovo Mondo, nonché sulla varietà di spazi e di espedienti scenici, rappresentativi e musicali<sup>30</sup> – l'immaginazione compare qui sotto forma di magia o di alchimia, mentre la curiosità e la memoria del passato intersecano questioni di potere e infrangono abusate gerarchie, dirigendo in tutte le direzioni possibili le potenzialità e le prospettive derivanti dall'incontro con l'altro e dalla scoperta di un nuovo mondo naturale e umano. Come osserva Todorov, infatti, se è vero che l'oro e l'evangelizzazione sono i più potenti strumenti di persuasione a cui si appella lo scopritore nei suoi tre viaggi in America e nelle trattative che li precedono, non bisogna dimenticare che il personaggio vi nasconde anche "un'attività autosufficiente": la scoperta della natura. La quale "cessa di avere la minima utilità e da mezzo diviene fine: come per

29 [Un ingegno singolare non si spaventa nel vedere enormità, ma ne gode].

30 G. Melchiori, *Introduzione a La Tempesta*, in *Shakespeare. Opere complete. I drammi romanzeschi*, vol. VI, Milano, Mondadori "I Meridiani", pp. 779-791, p. 784. Cfr. D. M. Bergeron, *The Politics and Technology of Spectacle in the Late Plays*, in R. Dutton – J. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Blackwell Publishing, 2003-2006, pp. 194-215; D. E. Henderson, *The Tempest in Performance*, Ivi, pp. 194-215.

l'uomo moderno una cosa, un'azione o un essere sono belli solo se trovano una giustificazione in se stessi, così per Colombo «scoprire» è un'azione intransitiva". E perciò si può dire davvero che "Colombo abbia compiuto la sua impresa per poter fare, come Ulisse, dei racconti inauditi"<sup>31</sup>. In questo senso, l'impresa dell'audace personaggio può celare una doppia provocazione: da una parte essa rivendica la forza dell'immaginazione, con il suo potere creativo e innovativo, dall'altro solleva dubbi e ambiguità rivolti a minare quella che nello spettatore potrebbe apparire come acritica e trionfalistica propaganda dell'imperialismo cattolico.

### *I rami d'oro*

L'identità di Colombo si costruisce quindi in rapporto con la propria immaginazione. Di essa il personaggio segue i tragitti e li propone ai suoi spettatori, tanto più che le intuizioni e le coraggiose rappresentazioni che questa facoltà gli suggerisce trovano conferma nella verifica dell'esistenza del mondo sognato, quasi ad avveramento (come per Tamerlano) di una vincente profezia: "yo sé que el cielo anima mi propósito, / y mi imaginación levanta el cielo"<sup>32</sup> (I, xii, 922-923). Si tratta di una convinzione che sostiene il personaggio nel viaggio per mare, e precisamente in apertura del II atto, sulla nave, quando i marinai si ribellano, spaventati dall'abbraccio disperato del cielo e del mare, tra le vertiginose altezze dell'uno e le profondità abissali dell'altro (II, i, 1000-1007). Il terrore li induce a rivolgere al loro comandante accuse ancora più severe di quelle già espresse dai sovrani inglesi e portoghesi: Colombo è ironicamente apostrofato come Prometeo secondo, Lucifero secondo (per il suo desiderio di "plasmare un altro mondo": "formar otro mundo", II, i, 1122), Giona e l'inventore del toro di bronzo, un villano che agisce come Mosé e Aronne e finirà come Argo e Ulisse. Dietro queste accuse balena tutta la tradizione e la mitologia classica e biblica contaminate e fuse assieme, e per molti aspetti rovesciate e riscritte. Oltre alle ironiche apostrofi, inoltre, il marinaio Arana chiede a Colombo di lasciare stare "i rami d'oro" e di dare loro spighe di grano (II, i, 1006-1007). Infine, anticipando la celebre simbologia del *Don Quijote*, Pinzón lo accusa di avere "inventato un mondo senza prove" e di avere usato la sua strana intelligenza come un mulino a vento ("Hizo un mundo sin cimiento, / en su ingenio singular / como molino de viento, / y este

31 Todorov, *La conquista dell'America*, pp. 15-16.

32 [Io so che è il cielo ad animare il mio proposito, ed è la mia immaginazione che mi solleva al cielo].

mundo va a buscar”<sup>33</sup>, II, i, 1109-1112). “Un sogno gigantesco come quello di Don Chisciotte” – dirà Northrop Frye a proposito dei rapporti tra ironia e personaggio sognatore, e in particolare sul sogno di Sir Epicure Mammon nel dramma di Jonson *The Alchemist* (e pensiamo al riferimento del re del Portogallo all’alchimia) – “che fa del personaggio una parodia ironica di Faust”<sup>34</sup>. Colombo non è certo il solo Faust di questi tempi.

Per il pubblico colto, l’allusione ai rami d’oro ha come riferimento più immediato il VI libro dell’*Eneide*, e precisamente la profezia della sacerdotessa di Cuma che precede l’ingresso di Enea negli Inferi. Se davvero è “tale l’ardente progetto” (“si tantus amor mentis”) e “tanto grande il desiderio” (“si tanta cupido”) dell’eroe di visitare il nero Tartaro da volere intraprendere questa “folle impresa” (“et insano iuvat indulgere labori”, VI, 133-135), egli deve fare ciò che gli prescrive la Sibilla. La quale gli indica un albero ombroso, tutto pieno di foglie, alla cui sommità c’è un ramo d’oro (“aureus [...] ramus”) sacro a Giunone. La sentenza è chiara: “Sed non ante datur telluris operta subire / auricomos quam qui decerpserit arbore fetus”<sup>35</sup> (*Aeneides*, VI, 140-141). Per quanto impossibile rammentare tutti i significati poetici, iconici e antropologici di questa prescrizione che ha dato il titolo al noto saggio di James Frazer *The Golden Bough*<sup>36</sup>, a partire dai *Fasti* di Ovidio (III, 236) fino al quadro di Turner dove la Sibilla leva il ramo d’oro tra la nebbia del lago di Nemi e, ancora prima, ai *Lays of Ancient Rome* di Lord Macaulay (1842) e al dramma filosofico dell’orientalista Ernest Renan, *Le prêtre de Nemi* (1885), vale però la pena di ripensare a molti di questi spunti nel leggere il cortocircuito che si stabilisce tra il testo virgiliano e la citazione di Lope de Vega. L’ammonimento

33 [Ha creato un mondo senza prove / con il suo stravagante ingegno / a mo’ di mulino a vento / e ora vuole andare a prendersi quel mondo].

34 N. Frye, *Il «mythos» della primavera: la commedia*, in *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969-2000, pp. 216-246, p. 239 [ed. orig. *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957].

35 [Ma non è dato di penetrare i segreti della terra prima di avere strappato dall’albero quel ramo dalle chiome dorate] Virgilio, *Eneide*, Milano, Garzanti, 1990, p. 254. Cfr. A. K. Jameson, *Lope de Vega’s Knowledge of Classical Literature*, in «Bulletin Hispanique», 38 (1936), pp. 444-501.

36 J. G. Frazer, *Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma, Newton Compton, 1999 [ed. orig. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 2 voll., 1890; nuova ed. Oxford-New York, Oxford University Press, 1998]. Cfr. R. Fraser, *The Making of The Golden Bough: The Origins and Growth of an Argument*, London, Macmillan, 1990 e 2001; F. Dei, *La discesa agli inferi: James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce, Argo, 1998.

di Arana a Colombo fuziona infatti da corollario ai precedenti riferimenti agli eroi classici e alla figure bibliche, che vengono enfaticamente accostati per suggerire la più sfrontata trasgressione (il peccato di *hybris* contro Dio o gli dèi) e la più severa punizione insieme. Da una parte, l'invito è a non trasgredire un limite e, insieme, un *tabu* – quello che qui mette in comunicazione il mondo degli inferi (segreto, terreno, intonso, come quella Natura la cui porte vengono forzate da Epicuro nell'opera di Lucrezio) con il Nuovo Mondo. Dall'altra, il messaggio confronta ironicamente Colombo con un eroe come Enea il quale, a differenza degli altri (Prometeo, Lucifero, Giona, l'Ulisse dantesco), percorre il suo *iter* di conoscenza perché si avveri un piano divino<sup>37</sup>.

Sarà proprio la riuscita dell'*insanus labor* dell'esploratore a cambiare il senso di questi riferimenti, a rovesciare la punizione dantesca di Ulisse e a confermare paradossalmente la corrispondenza con Enea nell'attuazione di un piano divino. Ma perché è punito il "folle volo" di Ulisse, mentre viene celebrato il trionfo di Colombo? Forse perché quest'ultimo è presupposto di una *sacrosanta evangelizzazione*, pur legata indissolubilmente a ragioni economiche e di egemonia politica? La persuasione di Colombo dei sovrani spagnoli – in nome dell'oro, del denaro e delle ricchezze (I, xii, 950-962) – è strumentale a un fine nobile, secondo l'argomentazione 'machiaavellica' della Provvidenza ("Si él, por el oro que encierra, / gana las almas que ves, / en el cielo hay interés, / no es mucho la haya en la tierra"<sup>38</sup>, I, x, 776-779)? Oppure conferma le accuse del demonio secondo il quale dietro l'evangelizzazione si nasconde l'avidità di oro ("no los lleva cristianidad, / sino el oro y la codicia"<sup>39</sup>, I, x, 798-800)?

Per il pubblico meno istruito l'invito a lasciare stare i rami d'oro può anche voler dire la presa di distanza da un'utopia, da quel sogno di ricchezze che animava il progetto di Colombo sia in questo testo sia nei diari che commentano già il suo primo viaggio<sup>40</sup>. Rispetto a quanto il condottiero afferma in *El nuevo mundo* – e cioè che presto la Spagna sarebbe uscita dalla povertà e l'oro e le pietre preziose si sarebbero vendute a poco prezzo ("en Dios espero que muy presto / saldrá España de pobre, y habrá tiempo / que no se tenga en tanto el oro y plata, / y que las piedras hasta aquí precio-

37 Si veda il saggio: J. O. Valencia, *Pathos y tabú en el teatro bíblico del siglo de oro*, Madrid, Isla, 1977, pp. 63-73.

38 [Se Egli (scil. Dio), per l'oro che nasconde guadagna le anime che vedi, c'è interesse nel cielo e non è molto grave che ci sia anche in terra].

39 [Non li spiange il cristianesimo, ma la cupidigia di oro].

40 Cfr. T. Todorov, *La conquista dell'America*, pp. 8-15.

sas, / se vangan a vender a humilde precio”<sup>41</sup>, I, xii, 959-962) – il pubblico poteva già cogliere l’aspetto amaramente irrealizzabile. O meglio, sapeva come questa speranza si fosse già trasformata (o si stesse trasformando) nel suo contrario, nella “prima grande inflazione della modernità: con gravi conseguenze sociali per i redditi fissi, rendite e salari”<sup>42</sup>. E in un’occasione mancata, poiché “La «nuvola d’oro» – in realtà d’argento – estratta dalle miniere americane, soprattutto da quelle di Potosí”, aveva sorvolato la Spagna “senza fermarsi a fecondare una economia arida, cristallizzata in ordinamenti tradizionali”, e piuttosto a vantaggio dei Paesi del nord Europa e di Francia e Inghilterra<sup>43</sup>. Scriverà Las Casas: “Credo che, a causa di queste opere empie, scellerate e ignominiose, perpetrate in modo così ingiusto, barbaro e tirannico, Dio riverserà sulla Spagna la sua ira e il suo furore, giacché tutta la Spagna si è presa la sua parte, grande o piccola, delle sanguinose ricchezze usurpate a prezzo di tante rovine e di tanti massacri”<sup>44</sup>. Si tratta di una protesta che torna a coinvolgere e a richiamare alla memoria l’empito apocalittico e provocatorio di *Tamburlaine*, la *Cena delle Ceneri* di Giordano Bruno, la sua stessa lettura di questo testo profetico<sup>45</sup>.

Proprio grazie a questi dubbi e a tali impliciti contrasti, l’opera di Lope riesce a mettere in scena con molta sapienza due grandi dati incontestabili e divergenti, che rischiavano però (come in parte è stato) di trasformarsi in luoghi comuni: da una parte la violenza dei conquistatori, dall’altra il fine nobile dell’evangelizzazione. E lo fa intaccando la rappresentazione monolitica di entrambi e rappresentando piuttosto la fluidità e l’interscambiabilità tra i due immaginari, dando luogo a un’interessante corrispondenza tra colonizzatori e colonizzati che potremmo chiamare in termini moderni *in-*

41 [Spero in Dio che che molto presto la Spagna uscirà dalla povertà, e ci sarà tempo che l’oro e l’argento non avranno tanto valore, e che le pietre finora preziose si venderanno a poco prezzo].

42 G. Ruffolo, *Lo specchio del diavolo. La storia dell’economia dal Paradiso terrestre all’inferno della finanza*, Torino, Einaudi, 2006, p. 49. Cfr. F. Braudel, *Crisi e catastrofi dal 1450 al 1650*, in *Espansione europea e capitalismo 1450-1650*, Bologna, il Mulino, 1999 [ed. orig. *Expansion européenne et capitalisme (1450-1650)*, in *Les Ambitions de l’Histoire*, Paris, 1997], pp. 63-80.

43 G. Ruffolo, *Lo specchio del diavolo*, p. 51.

44 Il testo è citato da T. Todorov, *La profezia di Las Casas*, in *La conquista dell’America*, pp. 297-309, p. 297.

45 “Se i calvinisti vedevano nelle scoperte di nuove terre e di nuovi cieli un evento prodigioso che avrebbe portato la fine delle guerre di religione e la conversione di tutti i popoli al cristianesimo, Tamburlaine *combatte* proprio contro di loro e i loro nemici cattolici per impedire che si diffonda nel mondo la vecchia religione” (R. Camerlingo, *Conquista e profezia. Tamburlaine the Great*, in *Teatro e teologia*, in part. pp. 106-107, p. 106).

*terculturale*<sup>46</sup>. L'impresa dei conquistatori avvera lo slancio immaginifico di Colombo e celebra il superamento delle teorie geografiche tolemaiche, mentre la nobiltà dell'evangelizzazione risulta velata di sospetto da una serie di ambiguità che si proiettano sull'intreccio e sulla rappresentazione dei personaggi e sui simboli stessi della propria affermazione.

### *L'oro e la croce*

Oro ed evangelizzazione, quindi, sono le forze motrici dominanti alla superficie di questo dramma, così come la loro ambigua confusione ne costituisce il controcanto, il fulcro che disorienta. “Fuese Moisés, quedó Aarón”<sup>47</sup> (III, i, 2017): con queste parole si apre il terzo atto del dramma e così Terrazas, che all'inizio del II atto aveva paragonato Colombo a Lucifero, tratteggia nuovamente per metafora la partenza del comandante e la permanenza del fratello Bartolomeo nel Nuovo Mondo. Come ha osservato Freud, il Mosè che ha condotto il popolo ebraico alle soglie della Terra Promessa, fuori dall'Egitto, è soprattutto il fondatore delle religioni monoteiste<sup>48</sup>. Religioni ora impegnate a diffondersi fuori dal loro centro – come già si diceva a proposito del *Tamburlaine* e ancora più palesemente per *The Jew of Malta* – con l'aiuto di mercanti, di ingenti quantità di denaro, e con la speranza di ottenerne ulteriori.

Non bisogna dimenticare, però, che l'oro si ribella spesso alla propria funzione sociale per diventare principio utopico, *naturale* e creativo al tempo stesso. In questo dramma, in particolare, esso costituisce sempre una presenza allettante e misteriosa al centro dei discorsi di tutti. Alla fine del II atto, ad esempio, nel vedere un indiano portare lingotti d'oro, Pinzón si domanda se il prezioso metallo sia stato guadagnato con il lavoro, oppure “raccolto senza fatica” (“sin sembrallo cogido”, II, vi, 1994), di fronte a Fra' Buyl che si china a baciare i lingotti in un gesto quasi idolatrico (II, vi, 1995-2010), simbolo dell'avidità della Chiesa contro cui già si batteva Dante. Come i colonizzatori, gli indigeni sanno fare dell'oro e delle ricchezze uno strumento di potere e di tirannica appropriazione dell'altro, ma ne sottolineano più efficacemente il valore naturale, mettendolo al servizio di un eroismo che genera meraviglia e poesia o di un'economia basata

46 Cfr. J. Habermas e C. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, Feltrinelli, 1998.

47 [È fuggito Mosé ed è rimasto Aronne].

48 S. Freud, *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, in *Opere*, vol. XI. A Mosé e alla terra promessa alludono anche le prime parole rivolte da Bartolomeo Colombo agli indiani (II, iv, 1600 sgg.).

prevalentemente sulla sussistenza e sullo scambio. Ne sono un esempio le parole con cui il tiranno locale Dulcanquellín dichiara il suo amore alla bella indigena Tacuana per prenderla in sposa, componendo un inno, un vero e proprio epitalamio sacro realizzato sul modello dell'antifonia (II, ii, 1033 sgg.) che sarà poi tipico del *blues* e delle musiche tribali africane e afro-americane<sup>49</sup>. Segue la promessa di matrimonio, in cui il tiranno indiano elenca tutte le naturali qualità di forza, bellezza e ricchezza che gli sono state date (ulteriormente accentuate dall'anafora) – compresa la capacità di trarre perle e coralli dal mare, oro e argento dalla terra:

Diome la naturaleza  
 cuerpo, ingenio, brío, furor,  
 sangre, arrogancia, valor,  
 salud, fuerza y ligereza.  
 Diome la fortuna hacienda,  
 hízome rey, sujeto  
 a lo que ordenase yo,  
 cuanto voz humana entienda.  
 Diome la paz y la guerra  
 a mi poner o quitar,  
 perla y coral en el mar,  
 el oro y plata en la tierra (II, ii, 1200-1211)

[Mi diede la natura corpo, intelligenza, vivacità, impeto, coraggio, audacia, valore, buona salute, forza e abilità. Mi diede la fortuna ricchezze, mi fece re e fece a me sottoposto tutto ciò al quale davo ordini, chiunque la voce umana comprenda. Mi diede anche il potere di dare inizio alla guerra o di fare la pace, di prendere perle e coralli dal mare, oro e argento dalla terra]

Tutto ciò che viene alla luce *naturalmente* “da Guaira a Potosí” è di proprietà di Dulcanquellín e sarà offerto a Tacuana, rapita da Haiti, in cambio del suo amore. Il diamante e il topazio, la scura ametista, il giacinto azzurro-vestito, lo smeraldo e il rubino sono ai piedi del tiranno e serviranno ad abbellire le loro stanze (II, ii, 1222-1227). Oltre alle pietre preziose, vengono presentati alla donna – e, insieme, agli spettatori – gli animali più feroci e gli uccelli più rari, “tra gli aromi soavi che sono come il fuoco della fenice” (“en los aromas süaves, / que son de la fénix fuego”, II, ii, 1230-1231), nonché altre meraviglie e bontà esotiche di terra (la pernice e il pappagallo con lo struzzo piumato, la gazza, il bellissimo pavone, l'ara

49 Cfr. M. Leiris, *L'Africa fantasma*, trad. it. Milano, Rizzoli, 1984 [ed. or. *L'Afrique fantôme*, Paris, 1934].

dai vistosi colori, nascosti tra fichidindia e l'amaro *mezquite*) e di mare, come lo squalo che ruba alla spiaggia le uova, il delfino e la balena, dalle cui ossa sono fatti i loro archi (II, ii, 1212-1251).

Contro ogni aspettativa, però, Tacuana resisterà a tanto potere e a tanta promettente bellezza, respingendo l'aitante e facoltoso tiranno indigeno in nome dell'amore verso il marito al quale è stata rapita, per poi farsi sedurre dall'occidentale Terrazas, il quale biecamente pregusta la violenza sulla donna nel momento stesso in cui le promette protezione (nella scena II dell'atto III). Anzi, sarà proprio la donna a offrire allo straniero oro e ricchezze, chiedendogli di liberarla dal brutale *cacique* (III, ii, 2195 sgg.), ma in realtà dichiarando al pubblico di essere perdutoamente innamorata di lui ("perdida por sus amores", III, ii, 2260). Il fine apparente di tutta questa scena, come è ovvio, è di ribadire un aspetto topico della propaganda di conquista, ossia la docile sottomissione dei conquistati ai conquistatori. Per contro, lo spettatore non potrà che essere implicitamente portato a diffidare di Terrazas e a dispiacersi per la sorte di Dulcanquellín e per lo spreco di tutte le meraviglie offerte.

Un analogo gioco di prospettive riguarda il secondo aspetto centrale della messa in scena, l'evangelizzazione, simbolicamente rappresentata dalla grande croce verde portata in scena dal frate, baciata da Colombo e a cui viene dato il nome propiziatore (e persuasivo) di Desiderata ("la deseada", II, iv, 1558 sgg.). Essa è descritta in termini metaforici che fondono linguaggio marinaresco e biblico: la croce è l'albero della nave della chiesa, il sudario ne è la vela, il pilota è il sacerdote, barca in cui Cristo attraversò il mare (II, iv, 1559 sgg.)<sup>50</sup>. Al suo cospetto avviene l'incontro tra i due popoli, che cercano di rappresentarsi e di comprendersi reciprocamente. Il legno si trasforma in luce e viene subito identificato come "oggetto sacro" ("alguna sagrada cosa", II, v, 1773), che con la sua ombra svela il corso del sole (II, v, 1780-1782). Nonostante la diffidenza per gli stranieri arrivati dal mare (le cui navi partoriscono uomini che offendono la terra, con chiara allusione al cavallo di Troia<sup>51</sup>) e le fucilate che abbattano alcuni indiani, questi si rassegnano subito a convertirsi alla religione cattolica, fondendo il proprio culto per il dio Ongol con il segno della croce, da loro amata principalmente per le sue qualità naturali: "palo más rico y suave /

50 Per questo immaginario, si veda E. R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948].

51 Al cavallo di Troia allude poi il re Ferdinando di Spagna (III, xi, 2837). La scena delle navi che "vomitano" il loro carico di guerra sarà presente anche nel Prologo del *Troilus and Cressida* di Shakespeare.



que el cinamomo y canela, / digno que el fénix que vuela / hasta el sol en ti se acabe”<sup>52</sup> (II, v, 1855-1858). Fra’ Buyl grida al miracolo, perché “questi animali rozzi adorano la croce ciechi e muti” (“que estos animales rudos / la adoren ciegos y mudos!”), II, v, 1944-1945). Eppure, dopo la lunga spiegazione dottrinale di Terrazas (III, vii) – proprio colui che gli sottrarrà l’amata con l’inganno – Dulcanquellín è assalito dai dubbi, indeciso se rinnegare Ongol e i principi divini del loro culto per il nuovo Dio, straniero e spagnolo:

¿Que haré? ¿Dejaré mi Ongol  
por este Cristo extranjero,  
Dios hombre, y Dios español?  
¿Dejaré luna y lucero,  
noche, día cielo, sol? (III, viii, 2708-2712)

[Che farò? Rinnegherò il mio Ongol per questo Cristo straniero, Dio-uomo, Dio-spagnolo? Lascero la luna e la sua luce, la notte, il cielo e il sole?]

Le sue parole mettono in luce l’incertezza che deriva da una conversione basata non sulla convinzione, né sull’amore, ma sulla paura, derivata dall’indottrinamento, quella che Ongol rappresenti Lucifero e che Cristo sia invincibile:

Pero sí lo dejaré,  
aunque la causa no sé  
de que aventure su luz,  
por esto que llaman cruz,  
en que su martirio fue.  
Mas no los puedo faltar,  
que si de su gusto excedo,  
temo que me han de matar,  
mas ¿quién busca a Dios por miedo  
si por amor se ha de hallar?  
No hay cosa más imposible,  
que dejar la antigua fe,  
y a la costumbre terrible,  
pero si Ongol ángel fue,  
y Cristo Dios invencible.  
aquel soberbio impaciente,  
que castigó su hacedor,

52 [Legno più fecondo e più dolce del cinnamomo e della cannella, degno che la fenice, che vola fino al sole, muoia in te]. Sono parole di Dulcanquellín.

por rebelde y imprudente  
seguir a Cristo es mejor (III, vii, 2708-2731).

[Sì, lo abbandonerò, anche se non conosco la ragione per cui Cristo subì il suo martirio sulla croce. Ma non li posso tradire, perché se non mi dichiaro d'accordo con loro, temo che mi ammazzino. Eppure, chi cerca Dio per timore, se si deve trovare per amore? Non c'è cosa più impossibile che lasciare l'antica fede e l'usanza rispettosa. Se però Ongol fu quell'angelo, e Cristo il Dio invincibile dal quale fu castigato quel superbo impaziente perché ribelle e temerario, allora è meglio seguire Cristo]

Intorno a quella domanda centrale, di probabile matrice machiavelliana (*chi cerca Dio per timore, se si deve trovare per amore?*), che eleva il "rozzo animale" (come lo aveva definito il frate) alla dignità di filosofo, mettendo in discussione la verità univoca della propaganda ufficiale, si sviluppano ragioni utilitaristiche, di paura e di convenienza. Esse sono ulteriormente fomentate dalla nuova apparizione del demonio, che svela il rapimento di Tacuana e l'inganno di Terrazas, e apre nuove breccie nei dubbi del personaggio, indicando ancora una volta nel desiderio di oro la vera ragione degli occidentali: ispirati dalla dissimulazione, essi si presentano come santi e mascherano la loro avidità dietro il decoro cristiano ("codiciando oro / de tus Indias, se hacen santos, / fingen cristiano decoro"<sup>53</sup>, III, viii, 2743-2745).

Tutto è però messo presto a tacere da nuovi miracoli (come il rinverdire del legno della croce), a cui corrispondono rapidi e troppo facili espedienti teatrali. Nel giro di poche battute Dulcanquellín si rassegna, il demonio si dichiara vinto: rende onore a Galileo e a Cristo, dichiara di uscire dai corpi degli indiani come da quelli dei porci (III, viii, 2778-2791). La sconfitta del demonio (e con lui di quel *rimosso* che ha puntellato per tutto il dramma il discorso ufficiale) è sancita da questo accenno alla soluzione della metamorfosi omerica dei compagni di Ulisse in porci, e con il riscatto dall'abiezione, ma anche con la rimozione di quella *naturalità* (di cui la metamorfosi è un segno) che è stata sostituita dalla civiltà, dall'evangelizzazione e dalle nuove leggi economiche che sostituiscono la logica del mercato su larga scala e del capitalismo alle ragioni dello scambio<sup>54</sup>.

53 [Desiderando l'oro delle tue Indie, si fingono santi, simulano cristiano decoro].

54 Per i più ampi rapporti tra questo passaggio e la cultura moderna, cfr. G. Simmel, *Il denaro nella cultura moderna*, Roma, Armando, 2005 [tratto dalle ed. orig. *Psychologie des Geldes*, in *George Simmel – Gesamtausgabe*, II, a cura di H. J. Dahme, Suhrkamp, Frankfurt, 1989, pp. 49-65; *Das Geld in der modernen Kultur*,

Si celebra, contemporaneamente, il trionfo di Colombo, “Alejandro nuevo” in cui rivivono trasformati Ulisse e Enea, e del suo nome di *Cristoforo*, presso i due sovrani spagnoli ai quali offre nelle mani il Nuovo Mondo (III, xi, 2857 sgg.). Un’impresa che lascia il pubblico proprio come il Gran Capitano della Riconquista: “senza parole, stupito, come un cieco” (“suspense, admirado y ciego”, III, xii, 2929), le cui parole e visioni sono però sostituite da “nuovi, vivaci colori” (“nuevas y alegres colores”, III, xii, 2934), quelli di cui parla il Tesoriere, propri dei manufatti straordinari e preziosi, d’avorio e di smeraldi, e dei “mille uccelli rari” e degli stessi “nuovi sudditi” (“Mil pájaros peregrinos, / y aquestos nuevos vasallos”, III, xii, 2950-2951), che coniugano ancora una volta bellezza e spettacolarità.

## The Tempest

### *Cannibali, diavoli, mostri*

La scoperta di Colombo rappresenta quindi una sorta di vaso di Pandora o una scoperta del fuoco di Prometeo, altre mitiche infrazioni di *tabu* dalle quali prorompono conoscenza e passioni insieme. Nel caso dell’approdo in America, l’aver spezzato “i rami d’oro” comporta sia l’incontro con una più intensa espressione di natura e libertà rispetto al modo di vivere della società europea, sia l’affermazione di un’identità che si specchia nell’altro attraverso la descrizione e il confronto con analoghi stati d’animo (l’amore, il potere e la *libido dominandi*, la paura etc.).

Come osserverà nel Settecento Antonio de Ulloa:

Il Nuovo Mondo, che doveva al Vecchio la propria scoperta, gli avrebbe ricambiato il favore con la scoperta, avvenuta in esso [nel Nuovo], della sua [del Vecchio] vera immagine sino ad allora ignorata<sup>55</sup>.

*El nuevo mundo* – come, del resto, lo stesso saggio di Todorov *La conquista dell’America* – dimostra con particolare lucidità che cosa comporti questo molteplici raffronto in termini di amore, di conquista, di conoscenza, di relazioni tra il linguaggio e gli altri segni di comunicazione. Un in-

---

Ivi, V, 1992, pp. 178-196, in it. *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli e L. Petrucchi, Torino, Utet, 1984].

55 A. A. Cassi, *Conclusioni* in *Ultramar. L’invenzione europea del Nuovo Mondo*, pp. 154-164, p. 164.

contro che contribuisce alla progressiva scomposizione di un'identità integra, "rotonda" come la Verità di Parmenide e di Platone<sup>56</sup>, e per altri versi prelude a quel "divenire-immagine del mondo" di cui parla Heidegger<sup>57</sup>.

Nel dramma di Lope, tale effetto si avverte principalmente nella rappresentazione del primo sguardo che si scambiano conquistatori e conquistati: la disposizione degli indigeni verso i conquistatori che arrivano dal mare si sdoppia tra la fiducia e il sospetto. Auté scambia le barche dei conquistatori per case e ne elogia l'allegria, il bianco della pelle, e riprende le prime parole che pronunciano ("«Dio, terra, vergine»", II, iii, 1480 sgg.); Dulcanquellín e Terrazas descrivono gli stranieri come pesci cannibali che vomiteranno sulla spiaggia gli indiani divorati con un tuono sconvolgente, oppure come resti di giganti alti come pini<sup>58</sup>. Alla vista emerge il ricordo di un mito secondo cui anticamente discese tra queste genti un uomo dalla veste bianca, squarciando il cielo (II, iii, 1522 sgg.) – evidente traccia memoriale di una profezia biblica, ancora di matrice profetica e apocalittica, che potrà così rendere lecita la conversione<sup>59</sup>. Colombo e i conquistatori, da parte loro, pronunceranno le prime parole al fine di piegare la comunicazione al progetto stesso di evangelizzazione<sup>60</sup>.

Queste corrispondenze osmotiche rappresentano il presupposto di una conoscenza basata non su una semplicistica dicotomia, ma su una reciproca apertura e su un relativismo che – complice la meraviglia – coinvolge inevitabilmente il pubblico. Ne è un segno l'allegria che gli indiani vedono negli stranieri: essa rovescia lo stesso resoconto di Léry sul "cuore contento" della popolazione brasiliana dei Tupi<sup>61</sup>; oppure l'impressione che i cannibali siano gli occidentali, di cui si sottolinea così sia l'aggressività sia, insieme, un implicito desiderio di assimilazione, di affermare "un forte

56 F. Remotti, *Oltre l'identità*, in *Contro l'identità*, pp. 59-67, p. 63.

57 Si veda l'*Introduzione*.

58 Per l'immagine del cannibalismo nel teatro di Lope, collegato a violenza e a possesso, ma anche a un "ordine che funziona come commemorazione di un parricidio iniziale", cfr. H. Abad, *Estupro, Linchamiento, Cannibalismo: dos "Fuenteovejunas"*, in *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, a cura di M. G. Profeti, Milano, Angeli, pp. 159-188 (in part. pp. 186-188).

59 Daniele, VII-XII. Cfr. *Apocalisse*, I, 1-20.

60 Si confrontino le osservazioni di Michel de Certeau sul viaggio di Jean de Léry in Brasile, nel 1578, descritto nel saggio *Histoire d'un voyage faicit an la terre du Brésil*, contenute nel capitolo *Etnografia. L'oralità, o lo spazio dell'altro: Léry*, in *La scrittura dell'altro*, pp. 29-66.

61 Ivi, p. 41. Cfr. J. de Léry, *Histoire d'un voyage faicit an la terre du Brésil*, i capitoli XIII e XVI.

senso di reciprocità”<sup>62</sup>. È un punto di vista che ricorda quello di Montaigne nel saggio *Les cannibales*, dove ci si domandava se non fosse più crudele e barbarico divorarsi tra uomini per nutrirsi, oppure trucidarsi in guerra, sui roghi e sui patiboli, come facevano gli europei<sup>63</sup>. È importante, inoltre, che le osservazioni sviluppate in questo saggio da Montaigne seguano a quelle *De la moderation*, in cui il filosofo allude ai sacrifici sconsiderati che si compiono nel Nuovo Mondo per accondiscendere a (barbarici) riti religiosi (come quello dei cinquanta schiavi offerti in pasto a Cortéz, nel caso questi fosse “un dio feroce”, *un Dieu fier*). Una tale posizione, inoltre, ha la funzione di rovesciare i pregiudizi di chi – come López de Gómara, nella *Historia General de las Indias* – indicava negli indigeni il pericolo del cannibalismo e della sodomia:

gli uomini della terraferma mangiano carne umana e sono sodomiti più di qualsiasi altra generazione. Nessuna giustizia è tra loro, vanno nudi, non hanno né amore né vergogna, sono come asini, stupidi, pazzi, insensati [...] più crescono, peggiori diventano; fino a dieci o dodici anni sembra che possano crescere con qualche urbanità o virtù; dopo ritornano come animali bruti. Infine dico che mai credè Dio gente tanto radicata in vizi e bestialità, senza alcuna presenza di bontà o civiltà<sup>64</sup>.

In questo senso, le espressioni dell’incontro con l’altro e analoghe risonanze si ripresentano in *The Tempest* (1611), il dramma shakespeariano di cui è protagonista Prospero, il nobiluomo italiano esiliato da Milano con la figlia Miranda e con lei approdato su un’isola del Nuovo Mondo dopo che il suo regno viene usurpato – con la connivenza del re di Napoli – dal fratello Antonio, ora anch’egli naufragato sulla medesima isola assieme al re napoletano Alonso e al suo seguito. Come Rosaura in apertura di *La vida es sueño*, Prospero – che già in patria aveva trascurato il potere politico per gli studi di magia – entra in scena rievocando il suo “fardello” (“burthen”, I, ii, 156) di dolore e di fatiche, una sorta di correlativo dei frammenti apparentemente inutili, improduttivi e faticosi che la memoria fa emergere nel suo dialogo-rivelazione con Miranda. La magia stessa torna però utile a

62 F. Remotti, *Identità/alterità: una spirale inarrestabile?*, in *Contro l'identità*, pp. 69-75, p. 73. Lo studioso rimanda a A. Métraux, *Religioni e riti magici indiani nell'America meridionale*, Milano, Il Saggiatore, 1971 [ed. orig. *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Paris, Gallimard, 1967].

63 Cfr. n. 17.

64 López de Gómara, *Historia General de las Indias*, Madrid, 1941 (in A. A. Cassi, *Gli Indios*, in *Ultramar. L'invenzione europea del Nuovo Mondo*, pp. 92-122, p. 95).

riscattare il passato, con la sua forza destabilizzante e, insieme, amorevole che si manifesta a partire dalla tempesta iniziale e procede nello sviluppo narrativo e metateatrale del dramma, prima di tutto con il coinvolgimento dei nativi: Ariel, lo spirito dell'aria, e Calibano, cane e cannibale<sup>65</sup> secondo una diffusa etimologia che si riferisce all'immaginario corrente, a resoconti come quelli di Acosta e López de Gómara o diffusi nella "retorica colonialista" dell'Inghilterra del tempo<sup>66</sup>.

L'opera è ambientata nelle Bermude e risente dell'eco delle spedizioni inglesi in America, soprattutto quella di Sir Thomas Gates in Virginia narrata nell'opuscolo *Discovery of the Bermudas otherwise called the "Isle of Devils"* del superstite Silvester Jourdain, in cui si racconta di come l'esploratore fece naufragio in quelle isole e di come si salvò. In opere come questa, la degradazione degli indigeni doveva servire a giustificare le difficoltà incontrate dagli europei (e, probabilmente, per scoraggiare dal ritirarli coloro che avevano investito i capitali nella spedizione)<sup>67</sup>.

Nel momento in cui lo spazio americano è trasposto ed elaborato in quello teatrale, però, è inevitabile che quanto il pubblico si aspetta assuma un diverso significato. Come in *El nuevo mundo*, qui la reciprocità creata dall'incontro di sguardi e di prospettive acquista la funzione di ridefinire i pregiudizi originari e i rapporti di potere. La tempesta, evocata attraverso la concitazione del linguaggio, rappresenta già la più efficace amplificazione del potere del teatro che si manifesta attraverso un vitale processo di distruzione e di rigenerazione. In termini mattheblanchiani, potremmo dire che essa – come il dionisismo e il demoniaco – rappresenta il preludio a un regime confusivo, dunque all'emergere di una logica altra, simmetrica, accanto a quella asimmetrica, aristotelica, basata sul principio di identità e di non

65 A. T. Vaughan – V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Per l'etimologia del nome, si veda anche: E.C. Brown, *Caliban, Columbus, and Canines in The Tempest*, in «Notes and Queries», 47 (2000), pp. 92-94.

66 F. Marengo, *Virginia. 1584-1610*, in *Il Nuovo Mondo. Gli Inglesi*, pp. 331-339, p. 339. Cfr. H. C. Porter, *The Inconstant Savage: England and the North American Indian, 1500-1660*, London, Duckworth, 1979.

67 Cfr. G. Melchiori, «*The Tempest*», in *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 1984-2000, pp. 614-626; S. Greenblatt, *Martial Law in the Land of Cockaigne*, in *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 129-163; P. Hulme, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492- 1797*, Londra, Routledge, 1986.

contraddizione<sup>68</sup>, sui cui si sostenevano la teologia e il concetto economico di scelta e di profitto. Analoghe considerazioni varranno per *El mágico prodigioso*, che prevede anch'esso come scena *clou* una tempesta, in occasione della quale si stringe il legame tra il protagonista, Cipriano, e il demonio.

Nella prima scena di *The Tempest*, i marinai si lasciano andare alla disperazione, mentre l'appello del nostromo a Gonzalo ("use your authority"<sup>69</sup>, I, i, 24) è lasciato cadere nel vuoto. Le gerarchie ordinarie sono indebolite, se non annullate, mentre spicca il potere di Prospero, che ha reso la nave dei viaggiatori "più debole di un guscio di noce" ("no stronger than a nutshell", I, i, 48). La metafora, che richiama quella dell'*Hamlet* e il punto di vista da cui guardava alla realtà il personaggio stesso, trasferisce alla nave la forza destabilizzante del teatro, ma anche la sua funzione protettiva<sup>70</sup>. Il principe Ferdinando, figlio di Alonso, approda sull'isola gridando con i capelli dritti: "L'inferno è vuoto, perché tutti i diavoli sono qui" ("Hell is empty, and all the devils are here", I, ii, 213-214). Un tale pregiudizio – collegato alla circolazione di leggende in opuscoli come quello di Jourdain – sarà poi smentito nel corso nel dramma, poiché la spaventosa 'isola dei diavoli' diventa per Ferdinando il luogo in cui realizza l'amore e la felicità, grazie all'incontro con Miranda, colei che "ravviva ciò che è morto" ("quickens what's dead", III, I, 6). Sono infatti la meraviglia e l'amore (all'interno di un'utopia più vicina a quella del *Simposio*) a creare i presupposti di nuove corrispondenze.

La presenza di diavoli e di mostri ruota intorno al personaggio di Calibano, figlio della strega Sicorace, la quale a sua volta ricorda Circe e Medea, e nell'etimologia greca del proprio nome rimanda al porco e alla cornacchia, anch'essa esule e cacciata da Algeri quando portava il figlio nel grembo (I, 2, vv. 263-266, 269-270)<sup>71</sup>. Nella sua prima entrata in sce-

68 Ignacio Matte Blanco, in *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981 [ed. orig. *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth, 1975].

69 [usate la vostra autorità].

70 Per la corrispondenza tra nave e teatro, cfr. D. Bruster, *Local Tempest: Shakespeare and the Work of the Early Modern Playhouse*, "Journal of Medieval and Renaissance Studies", 25 (1995), 1, pp. 33-53.

71 Cfr. F. Kermode, note all'edizione di *The Tempest* (The Arden Shakespeare, 1954), London & New York, Methuen, 1980, p. 26. Si vedano anche M. Warner, «*The foul witch*» and Her «*freckled whelp*»: *Circean Mutations in the New World*, in P. Hulme e W. H. Sherman (a cura di), «*The Tempest*» and *Its Travels*, Londra, Reaktion Books, 2000, pp. 97-113; R. Sachdev, *Sycorax in Algiers: Cultural Politics and Gynecology in Early Modern England*, in D. Callaghan (a cura di), *A Feminist Companion to Shakespeare*, Londra, Blackwell, 2000, pp. 209-225; C.

na, Prospero definisce Calibano suo schiavo (I, ii, 310) e lo chiama con i nomi di “terra” (per sineddoche “zolla di terra”) e “tartaruga” (I, ii, 317), lamentandosi per la sua stolidità e apostrofandolo come figlio del demonio e di una strega: “Thou poisonous slave, got by the devil himself upon thy wicked dam, come forth!”<sup>72</sup> (I, ii, 320-322). Le parole di Prospero trovano poi piena risonanza con l’uscita in scena dello stranissimo personaggio (probabilmente un ibrido tra un gallo e un pesce<sup>73</sup>) che gli rinfaccia di avergli tolto l’isola: “and here you sty me / In this hard rock, whiles you do keep from me / The rest o’ th’island”<sup>74</sup> (I, ii, 344-346).

Anche in questo caso, i rapporti escludono parzialità e paternalismo: Prospero è il conquistatore benevolo, ma è anche colui che tende a fare schiavi i nativi, Calibano e Ariel. La loro reificazione si manifesta attraverso un’anomala metamorfosi che li chiude rispettivamente nella pietra e nella cavità di un albero. Sarà poi la parola, l’espressione trasformata in poesia (e in figura) a liberarli e a manifestarsi come la più efficace ribellione. Ariel (prima imprigionato in un pino, poi minacciato di essere rinchiuso in una quercia – simboli di soffocante rigidità e non forme di sopravvivenza, a differenza di quanto accade nelle *Metamorfosi* ovidiane), si libera sia dalla prigionia di Siorace sia da quella di Prospero con il suo potere, vitale e fecondo, di assumere le forme più varie. Calibano, invece, compare come elemento terrigno, brutale, che parla quasi per prosopopea, come un oggetto – una pietra, appunto, o un animale muto – dalle bassezze da cui emerge. Dopo avere appreso dai conquistatori a convertire in parole suoni inarticolati e rozzi (I, ii, 353-364), il suo linguaggio si ritorce contro chi glielo ha insegnato<sup>75</sup>: “You taught me language; and my profit on’t / Is, I know how to curse”<sup>76</sup> (I, ii, 364-365). Al tempo stesso, il suo tentativo di unirsi ai “conquistatori” viene condotto con irragionevole brutalità, con

---

Pomaré, *Some Authentic Memoir of the Witch?: viaggio attorno al personaggio shakespeariano di Sycorax*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 57-87.

72 [Ehi, tu, schiavo avvelenato, figlio del demonio e di una maledetta strega, vieni fuori!].

73 A. T. Vaughan – V. M. Vaughan, *Shakespeare’s Caliban. A Cultural History*, p. 77. Cfr. J. Kahan, Ambroise Paré’s *Des Monstres* as a Possible Source for Caliban, in «Early Modern Literary Studies», 3 (1997), pp. 1-11.

74 [e ora mi hai rinchiuso in questa dura roccia e mi escludi dal resto dell’isola].

75 Cfr. S. J. Greenblatt, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, London – New York, Routledge, 1990.

76 [Mi avete insegnato a parlare; e tutto ciò che ne ho ricavato è l’aver appreso a maledire].



una violenza sessuale – pur preludio alla generazione – che diventa il segno più evidente della difficile comunicazione tra i due mondi.

La ribellione di Calibano adombra quella di tutti i nativi, costretti da leggi come le già citate *Ordenanzas* di Cortéz a indottrinamenti forzati, spesso funzionali a una maggiore docilità nei lavori “infernali” dello sfruttamento dei “tesori” più remunerativi per gli europei come “perle, oro e coca”<sup>77</sup>. Sul suo personaggio si scrivono da una parte i pregiudizi sull’ingenuità dei nativi, sulla loro rozzezza e sulla sciocca propensione alla schiavitù e, dall’altra, quelli che ne sottolineano la diversità e le paure più irrazionali. Ricacciato dentro a tagliare legna, Calibano torna in scena (continuando a maledire Prospero: II, ii, 1 sgg.) in un altro incontro di sguardi e di prospettive, quello con due volgari perdigiorno naufragati assieme ai nobili, possibile allusione a personaggi della commedia dell’arte italiana come Zanni e Burattino in *I tre satiri*<sup>78</sup>: Stefano e Trinculo. Entrambi lo apostrofano continuamente con il nome di “mostro” e simili: uno strano pesce (II, ii, 30-34), un mostro con quattro gambe (II, ii, 66-67); “un diavolo e non un mostro” (“This is a devil, and no monster”, II, ii, 99); e poi ancora “un vitello lunare” (“this moon-calf”, II, ii, 107), un mostro vuoto, debole, credulone quando pensa che davvero Stefano sia l’uomo della luna e vuole mettersi al suo servizio (“this is a very shallow monster! I afeard of him? A very weak monster! The man i’ th’ moon! A most poor credulous monster!”<sup>79</sup>, II, ii, 144-146), ma anche “abominevole” (“An abominable monster!”, II, ii, 159); “un mostro ululante e ubriaco” (“A howling monster; a drunken monster!”, II, ii, 179). Sulla loro bocca, i pregiudizi stessi prendono la forma più stramba e grottesca: mostri e diavoli continuano a confondersi e ad aleggiare nell’isola soltanto nella loro fantasia, e nel suo ambiguo tradursi in espressioni come “Where the *devil* should he learn our language?”<sup>80</sup> (II, ii, 67-68), in quella sorta di razzismo ignorante che confonde diavoli e indiani: “What’s the matter? Have we devils here? Do you put tricks upon ’s with salvages and men of India, ha?”<sup>81</sup> (II, ii, 57-58).

77 A. Cassi, *Perle, oro e coca: l’inferno degli incas*, in *Ultramar. L’invenzione europea del Nuovo Mondo*, p. 123.

78 G. Melchiori, *The Tempest*, in *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari-Roma, Laterza, 1984-2000, pp. 614-626, p. 615.

79 [Questo è proprio un mostro frivolo! Io avere paura di lui! Ma è un mostro debolissimo! L’uomo della luna! Ma questo poveraccio è il mostro più credulone che esista!].

80 [dove diavolo avrà imparato il nostro linguaggio?].

81 [Che succede qui? Ci sono diavoli qui? Forse sono selvaggi e indiani che c’han messo il trucco?].

Calibano si affida con la massima ingenuità a Stefano, dando l'addio a Prospero e alle fatiche a cui lo costringeva (II, ii, 180 sgg.), ma dimostrandosi propenso ad accettare un nuovo padrone, certo non migliore del precedente.

Le corrispondenze si estendono alla struttura di tutto il dramma, portando alla luce quegli incubi e, insieme, quelle speranze – collegate alla scoperta dell'America – che si ripercuotono sulla società e ne ridisegnano continuamente il profilo, creando conflitti, tensioni, divisioni, identità instabili. Le prospettive finiscono per essere ridefinite, se non rovesciate: in fondo basta un abbaire di cani per mettere in fuga i *mostri*, o piuttosto questi ultimi (i nativi "of monstrous shape", III, iii, 32-33) possono rivelarsi di maniere "più cortesi e gentili" – dice Gonzalo – "di quelli della nostra stirpe umana" ("Their manners are more gentle, more kind, than of / Our human generation", III, iii, 33-34). "Poiché" – chiosa Prospero – "alcuni dei qui presenti sono peggio dei diavoli" ("For some of you there present are worse of devils", III, iii, 35-36).

Il ribaltamento dei punti di vista non finisce, però, per delineare alcuna facile morale, ma si limita a un ampliamento (pur fondamentale) della credenza, delle *fedi*. Lo scetticismo ha il suo *pendant* nella *sospensione dell'incredulità* dello spettatore, ed è al tempo stesso superamento dei ristretti orizzonti iniziali: la meraviglia, la metamorfosi, la magia hanno fatto sì che persino i più cinici personaggi, come gli usurpatori Sebastiano e Antonio, abbiano iniziato a credere nell'unicorno e nell'Araba Fenice (III, iii, 22 sgg.).

Come in *La vida es sueño* di Calderón de la Barca, qui è il sogno stesso ad ampliare gli orizzonti e a instillare in Sigismondo uno scetticismo ricco di umanità, così anche qui – all'interno di una tradizione utopica di matrice platonica che ha il suo centro, come vedremo, nel corretto uso della ragione e della memoria – assumono particolare rilievo le magiche interruzioni della coscienza, i sonni improvvisi, gli stranianti risvegli che si fondono in sinergia con le magie del luogo, con le loro meravigliose suggestioni fatte di suoni, di profumi, di strani incontri. All'arrivo di Ariel che intimorisce Stefano e Trinculo, lo stesso Calibano li invita a non avere paura, spiegandosi – in termini, per così dire, 'calderoniani':

Be not afeard. The isle is full of noises,  
 Sounds and sweet airs that give delight and hurt not.  
 Sometimes a thousand twangling instruments  
 Will hum about mine ears, and sometime voices  
 That, if I then had waked after long sleep,  
 Will make me sleep again; and then, in dreaming,

The clouds methought would open, and show riches  
Ready to drop upon me, that when I waked,  
I cried to dream again. (III, ii, 133-141)

[Non abbiate paura: l'isola è piena di rumori, di suoni e di dolci motivi che danno gioia e male non fanno. Qualche volta sento vibrare mille strumenti che mi mormorano alle orecchie; e altre volte voci che, se mi fossi appena svegliato da un lungo sonno, mi farebbero dormire ancora. E poi, in sogno, le nuvole sembravano aprirsi e mostrarmi ricchezze pronte a cadermi addosso, al punto che quando mi svegliavo, piangevo per sognare ancora].

È questo un motivo che addolcisce, almeno in parte, la ferinità del personaggio. Il quale, come Dulcanquellín nel dramma di Lope, mostra inaspettatamente un'umanità che esula dall'apparente suo stato, nel momento in cui non con un balzo (come l'*eretico* Cavalcante di Boccaccio), ma con il desiderio di dormire e di sognare si libera da ogni pregiudizio.

Lo stesso Prospero accentua il rilievo onirico di tutta l'esperienza al suo finire. Questa coscienza coincide con la conclusione dell'illusione teatrale e sancisce l'inconsistenza di tutto ciò che è stato visto:

And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,  
The solemn tempels, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on; and our little life  
Is rounded with a sleep (IV, i, 151-158)

[come il fragile tessuto di questa visione, così le torri circondate dalle nuvole, i meravigliosi palazzi, i templi solenni, questo stesso grande globo, sì – e tutto ciò che lascerà in eredità – si dissolveranno; e, come si è dileguata questa effimera mascherata, tutto ciò non lascerà traccia dietro di sé. Noi siamo della stessa materia di cui sono fatti i sogni; e la nostra breve esistenza passa presto come un sogno].

### *Le 'risorse' dell'isola: Calibano e Ariel*

L'incontro di sguardi, il continuo rovesciamento di prospettive con la complicità del livello teatrale e di quello metateatrale, e con il coinvolgimento del pubblico in un'illusione creata per essere smentita, pone *The Tempest* in rapporto sia con *El nuevo mundo* sia con *La vida es sueño* per la riflessione più o meno esplicita sull'identità che si rapporta al Nuovo

Mondo. Da una parte si avverte la necessità di minare i punti di vista di partenza: le gerarchie abusate, i principi economici che guidano le spedizioni in queste terre, i pregiudizi verso i nativi (pur senza idealizzarli affatto); dall'altra viene espresso il risultato di questo incontro: meraviglia e scetticismo rispetto alla credenze iniziali, continuo *ri-orientamento* e *ri-proporzionamento* del mondo e dei suoi valori in un orizzonte che procede parallelo (seppure non coincidente) al dibattito filosofico che va da Montaigne a Bacon<sup>82</sup>.

Vorrei ora soffermarmi sull'effetto, per i naufraghi approdati sull'isola, di questo incontro con il nuovo mondo e con le loro anomale "risorse". Ariel e Calibano, infatti, possono rappresentare una forma più o meno nobile di vitale reazione alla tendenza, tipica della società capitalistica fin dal suo formarsi, alla trasformazione dell'uomo in cosa, in capitale stesso, tanto più spiccata per i Paesi conquistati nelle politiche coloniali, come l'America. I naufraghi, invece, sono letteralmente 'intossicati' di desiderio di potere e di tendenza a convertire tutto in denaro e in metafore economiche. Lo si coglie sia nei discorsi dei nobiluomini milanesi e napoletani, sia – in forma corrispondente, ma degradata – nel piccolo e grottesco gioco di potere, già citato, che si crea intorno a Trinculo, Stefano e Calibano. Mentre Ferdinand – ritenuto morto o perduto – è stato integrato nell'isola grazie alla meraviglia e all'amore che lo hanno unito a Miranda, tutti gli altri ragionano ancora secondo gli schemi per cui hanno intrapreso il viaggio, ossia economici e commerciali. Come Robinson Crusoe, fin dall'inizio Gonzalo valuta la propria esperienza in termini di perdite e di guadagni, cercando di fare un saggio bilancio tra pena e sollievo ("wisely [...] weigh / Our sorrow with our comfort"<sup>83</sup>, II, i, 7-8). Con la sua ingenua saggezza, i calcoli e la presentazione della sua poco convincente utopia, il pur onesto personaggio sembra adombrare (anche per opposizione, nel delineare non una proposta di arricchimento, ma di affrancamento dalla ricchezza stessa) quelle figure di filosofi mercantilisti che ambivano a ricoprire il ruolo di consiglieri dei sovrani.

I dialoghi tra i naufraghi parlano spesso in termini di dollari e di monete, di scommesse e di affari. Nonostante siano più volte interrotti dalla meravigliata osservazione delle bellezze naturali che tende a prendere il sopravven-

82 Per questa corrispondenza, si veda: W. H. Hamlin, *Tragedy and Scepticism in Shakespeare's England*, Palgrave, Macmillan, 2005. Per la trascrizione letteraria (e nella retorica del linguaggio) dei concetti di prospettiva e anamorfosi, cfr. A. Thorne, *Vision and Rhetoric in Shakespeare. Looking through Language*, Basingstoke, Macmillan, 2000.

83 [soppesare saggiamente dolore e sollievo].

to e a traboccare da quel ristretto orizzonte comunicativo, la tendenza resta quella 'economica': fare di queste meraviglie "rarities" (I, ii, 60), portarsi l'isola in tasca "come una mela" per donarla a un figlio, oppure seminare il mare dei suoi noccioli, per fare crescere altre isole simili (I, ii, 90-95).

Questi personaggi conservano asciutti i vestiti, simbolo che il loro ruolo è rimasto integro, seppure in virtù di una forza magica ancora sconosciuta. Saranno necessarie altre traumatiche esperienze – come i continui, improvvisi torpori prodotti da Ariel – perché qualcosa, in essi, possa cambiare. Soltanto la forza di una memoria intermittente, l'inattendibilità dello *sleepy language* (ii, I, 213), assieme ai muggiti di tori e di leoni – veri o simulati che siano – riusciranno a disturbare il complotto con cui Antonio e Sebastiano meditano di uccidere Alonso per impadronirsi anche del regno di Napoli (II, i, 210-330).

Nelle scene che vedono come protagonista Calibano, abbiamo già rilevato un interessante gioco di prospettive, simile a quello presentato in *El nuevo mundo*, in cui si scambiano e si confrontano le diverse mentalità: il "mostro" figlio della strega Sicorace scambia il buffone Trinculo per uno spirito di Prospero, mentre Trinculo descrive Calibano come un pesce – in termini simili a quelli usati da Dulcanquellín nel dramma di Lope. Con la differenza che nel dramma di Lope erano gli occidentali a essere visti come pesci cannibali o giganti, mentre in *The Tempest* è il mostro indigeno a essere scambiato per un pesce, e non tanto uno di quelli commestibili, ma un esempio di meraviglia esotica da mostrare a pagamento<sup>84</sup>:

What have we here? A man or a fish? Dead or alive? A fish: he smells like a fish; a very ancient and fish-like smell [...] A strange fish! Were I in England now, as once I was, and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver. There would this monster make a man. Any strange beast there makes a man. When they will not give a doit to relieve a lame beggar, they will lay out ten to see a dead Indian (II, ii, 30-34).

[Che cos'abbiamo qui, un uomo o un pesce? Vivo o morto? Un pesce: puzza come un pesce; un vecchiume che puzza di pesce [...] Uno strano pesce! Se fossi in Inghilterra, come una volta, e non avessi che questo pesce, almeno dipinto, qualsiasi sciocco visitatore in vacanza pagherebbe una moneta d'argento per vederlo. Là questo qui farebbe la fortuna di un uomo. Qualsiasi strana bestia farebbe la fortuna di uomo. E mentre non danno un soldo per aiutare un mendicante, sgancerebbero dieci monete per vedere un indiano morto].

84 Si veda N. Cobb, *The Ultimate Vision*, in Prospero's Island. The Secret Alchemy at the Heart of *The Tempest* (i paragrafi: *Caliban*, pp. 75-82; *Poor Monster, Abominable Monster*, pp. 118-122 e *Monster, I do smell All Horse-Piss*, pp. 165-168).

L'alterità non viene divorata, ma trasformata in merce da esporre, in spettacolo irresistibile, tra quelle "rarities" dell'isola che producono denaro.

L'incontro tra Calibano e i due personaggi prosegue sul filo degli sguardi incrociati, degli scambi e dei fraintendimenti, delle esagerazioni causate dal vino, usato dai due ubriacconi per ammansirlo ("recover him, and keep him tame"<sup>85</sup>, II, ii, 78-79), come fece Ulisse con Polifemo. Quello stesso simbolo di bestialità straniera domata dall'intelligenza assume, però, un significato meno univoco e prevedibile. Ingenuo e ammansito, il "mostro" – come fece Dulcanquellín per sedurre Tacuana – offre come primo dono ai nuovi padroni le bellezze di quell'isola di cui un tempo era padrone:

I prithee, let me bring thee where crabs grow;  
And I with my long nails will dig thee pignuts;  
Show thee a jay's nest and instruct thee how  
To snare the nimble marmoset; I'll bring thee  
To clustering filberts and sometimes I'll get thee  
Young scamels from the rock. Wilt thou go with me? (II, ii, 170-175)

[Ti prego, lascia che ti porti dove crescono le mele selvatiche, e che con le mie unghie lunghe prenda dalla terra le ghiande: ti mostrerò il nido della ghiandaia, ti insegnerò a prendere in trappola l'agile scimmietta, ti porterò dove ci sono i grappoli di nocchie e qualche volta ti prenderò i gabbiani dalle rocce. Verrai con me?]

Il vino di Spagna, "arma" dei conquistatori, diventa centrale nel manifestare nuovamente, ridisegnandoli, equilibri e squilibri: reso euforico e quasi visionario, Calibano esalta la bellezza e la fruizione di quel paradiso naturale che rivendica come proprio e che dona presentandolo al pubblico, fuori dalla logica economica dei suoi interlocutori. Ma la bevanda è anche strumentale a fare sì che egli si sottometta facilmente alle loro vane promesse: Calibano scorge in Stefano "l'uomo della luna" ("The Man i'th' Moon", II, ii, 148), "un uomo meraviglioso" ("Thou wondrous man", II, ii, 167). Finisce così per trasformarsi in un "lecca-piedi" ("foot-licker", IV, i, 219) e per prestarsi a ordire assieme a loro quel complotto contro Prospero, contro i suoi libri e la sua cultura.

Perciò, se il personaggio di Calibano si frantuma agli occhi degli spettatori nel farsi contemporaneamente ingenuo donatore delle bontà dell'isola e suo brutale difensore, colui che crea e distrugge le modalità economiche di trasformazione dei "reperiti" in *rarities*, in *souvenir*, mostro perturbante e

---

85 [guarirlo e domarlo].

capro espiatorio (come il Tersite omerico e quello del *Troilus and Cressida*) in cui si rispecchiano le bassezze degli stessi conquistatori, a tale terrestre pesantezza si contrappone la giocosa e aerea funzione di Ariel, lo spirito mandato da Prospero a tenere in naufraghi in vita (“to keep them living”, II, i, 294), ad opporre ai loro stolidi complotti economici e politici musiche strane, metamorfosi che scompigliano ma che conservano appunto la vita.

In una delle sue prime entrate in scena, ad esempio – invisibile e accompagnato da Prospero, da una musica suadente e da un abbaiare di cani – Ariel si avvicina a Ferdinando presentando la bellezza dell’isola e invitandolo a goderne in armonia:

*Come unto these yellow sands,  
And then take hands:  
Courtsied when you have, and kiss'd,  
The wild waves whist,  
Foot it feately here and there;  
And, sweet sprites bear  
The burthen. Hark, hark! (I, ii, 377)*

[Venite su queste sabbie dorate, e tenetevi le mani: fate un inchino e baciatevi, le acque agitate si calmeranno. Posate i piedi qui e là; dolci spiriti, cantate il ritornello. Dai dai!]

A lui – che crede il padre Alonso morto (così come il padre, erroneamente, crede lui perduto), Ariel propone l’ipotesi fantasiosa della sua trasformazione in corallo, in creatura marina:

*Full fadom five thy Father lies;  
Of his bones are Corral made;  
Those are pearles that were his eyes,  
Nothing of him that doth fade,  
But doth suffer a Sea-change  
Into something rich and strange (I, ii, 399-405)*

[cinque tese sotto l’acqua tuo padre giace; le sue ossa si sono fatte corallo; perle i suoi occhi; niente di lui è andato in rovina, ma tutto ha subito una metamorfosi in forma marina, in qualche cosa di ricco e strano]

In questo senso la metamorfosi – rappresentata dallo stesso Ariel – suggerisce davvero qualcosa di conservativo e vitale e, assieme, di meraviglioso<sup>86</sup>,

86 Cfr. M. Moore, Wonder, Imagination, and the Matter of Theatre in *The Tempest*, in «Philosophy and Literature», 30 (2006), 2, pp. 496-511; K. Semon, *Fantasy and*

capace di schiudere un nuovo mondo e una logica del tutto differente da quella espressa dai personaggi e dai principi economici a cui si riferiscono.

Fin dalla sua prima entrata in scena, Ariel si impone per la forza trasgressiva e, al tempo stesso, amorosamente vitale: “nuotare, tuffarsi nel fuoco, cavalcare gli orli delle nuvole” (“To swim, to dive into the fire, to ride / On the curl’d clouds”, I, ii, 189). È ciò che piace a Prospero, ma anche al pubblico. Lo si può cogliere pienamente quando il personaggio rievoca “per filo e per segno” (“To every article”, I, ii, 195) gli effetti della tempesta simulata:

I boarded the King’s ship. Now on the beak,  
Now in the waist, the deck, in every cabin,  
I flamed amazement. Sometime I’d divide,  
And burn in many places. On the topmast,  
The yards and boresprit would I flame distinctly,  
Then meet and join. Jove’s lightnings, the precursors  
O’ the dreadful thunder-claps, more momentary  
And sight-outrunning were not. The fire and cracks  
Of sulphurous roaring the most mighty Neptune  
Seemed to besiege, and make his bold waves tremble -  
Yea, his dread trident shake.

[Sono salita sulla nave del re. Ora ero sul suo rostro, ora al suo centro, sul ponte e in ogni cabina. Fiammeggiavo terrore. Ho diviso e bruciato in molte parti. Sull’albero maestro, tra antenne e bompresso, facevo fuochi divisi, e poi facevo unire e incontrare. I lampi di Giove, nunzi dei più tremendi tuoni, non sarebbero stati altrettanto rapidi alla vista e all’udito: si infrangevano fuochi di sulfurei ruggiti come ad assediare il potente Nettuno e a fare fremere le sue onde prepotenti, tremare il suo terribile tridente!]

Nel commentare questa battuta, Mary B. Moore si sofferma sulla pratica “non comune” di usare transitivamente il verbo, quando lo spirito dice “I flamed amazement”<sup>87</sup> (I, ii, 198). L’infrazione della grammatica, come la sospensione dell’incredulità nello spettatore in questo racconto di tuoni e di fulmini, di scoppi e di bagliori che rappresenta con la parola (e con la

---

*Wonder in Shakespeare’s Last Plays*, in «Shakespeare Quarterly», 25 (1974), pp. 89-102; J. Pieters, *The Wonders of Imagination: The Tempest and his Spectators*, in «European Journal of English Studies», 4 (2000), pp. 141-154; T.G. Bishop, *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; J. Biester, *Lyric Wonder, Rhetoric and Wit in Renaissance English Poetry*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997.

87 [Ho fiammeggiato terrore]. Ivi, p. 496.



forza musicale di onomatopее e allitterazioni) tutto ciò che è stato risparmiato alla messa in scena dei naufraghi in pericolo, accentua l'effetto della rappresentazione scenica, rafforzando il legame tra immaginazione e meraviglia<sup>88</sup>. “Ariel attraversa i confini tra agire ed essere, tra verbo e nome, tra soggetto ed oggetto, tra materia e spirito: è e *produce* fiamma. Che cosa potrebbe essere più stridente per sintassi e semantica di un singolare soggetto la cui espressione rivendica la possibilità di fiammare e di dividere, di incontrare e di unire?”<sup>89</sup>. È chiaro che qui Ariel rappresenta la parola teatrale, la sua forza di fare dell'immaginazione un principio più forte e, soprattutto, più convincente della realtà stessa. Attraversare i confini della realtà, destrutturare le categorie comuni significa rendere ciò che è fittizio reale e ciò che è reale fittizio, comportando ancora una volta proficuo scetticismo e feconda immaginazione<sup>90</sup>. Pensiamo a come Dante definiva lo stupore nel *Convivio*:

lo stupore è uno stordimento d'animo per grandi e meravigliose cose vedere o udire o per alcun modo sentire: che, in quanto paiono grandi, fanno reverente a sé quelli che le sente: in quanto paiono mirabili, fanno voglioso di sapere di quelle(trattato IV, cap. XXV)<sup>91</sup>.

In questa sorta di “teoria medievale del sublime”, come l'ha definita Boitani<sup>92</sup>, la meraviglia fa l'uomo “voglioso”, ne accende amore e conoscenza, che a loro volta sono fondamentali veicoli di comunicazione, di corrispondenza, stimolo a superare confini e a rendere più dinamiche le opposizioni.

In *Sul sublime* (attribuito alla prima metà del I sec. d. C. e pubblicato per la prima volta in Europa nel 1554), Longino fa del sublime il culmine dell'arte della parola, intesa non tanto come persuasione, ma come “estasi” suscitata

88 “*The Tempest* presenta un linguaggio poetico attivo nel creare un mondo, nel rendere la parola fatto e sangue” (“matter and flesh”, ivi, p. 498).

89 M. Moore, *Wonder, Imagination, and the Matter of Theatre in The Tempest*, pp. 496-497.

90 “La meraviglia è come la puntura di un tafano: porta l'uomo fuori dalla sua pretesa di conoscere, alla deriva della propria ignoranza, paralizzato dalla stessa puntura. È al fine di sfuggire all'ignoranza resa manifesta attraverso la meraviglia che l'uomo cerca la filosofia” (ivi, p. 501). Cfr. P. Boitani, *Epifania*, in *Il Vangelo secondo Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 115-158.

91 Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Busnelli e G. Randelli, intr. di M. Barbi, Firenze, Le Monnier, 1964, 2 voll., II, p. 322.

92 P. Boitani, *Introduzione a L'ombra di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 11-22, p. 17.

dallo stupore, dal “prodigioso” (tò *thaumasion*, I, 3-4). Tra le fonti del sublime, che è come “un fulmine” (ibid.), oltre all’attitudine del poeta alle grandi concezioni e alla passione “profonda e ispirata”, vi è la speciale foggia delle figure, la nobiltà delle espressioni, la composizione e la collocazione delle parole (VIII, 1). Le “fantasie” (*phantasiai*), generatrici di immagini come per Aristotele, suscitano commozione ed entusiasmo (*enthousias mou kai pathous*) in modo tale che “chi parla ha l’impressione di vedere ciò che dice ponendolo davanti agli occhi di chi ascolta” (XV, 1-2). Per questo nel sublime i nostri pensieri sorpassano spesso “i limiti dell’universo” (XXXV, 3). Per Ariel si aggiunge a queste facoltà creative anche l’“aberrazione” di cui parla Lyotard in *Anima minima*, il venir meno della regolarità della natura, il disastro della *aisthesis*, l’esaltazione della sensibilità al fine della sua perdita<sup>93</sup>. La naturalezza si esalta e si infrange nella risonanza della magia teatrale e della parola stessa, mentre l’immaginazione mette in contatto i due mondi: lo spettatore con il mondo rappresentato, i naufraghi con i nativi. Essa diventa così feconda e “virile”, produttrice di corpi, di eventi e di cose<sup>94</sup>.

Tutti gli effetti del potere di Ariel si concentrano poi concretamente nel fare assopire e risvegliare i naufraghi: Gonzalo, Alonso e, assieme, Antonio e Sebastiano che intendevano tendere ai loro danni il complotto mortale. Al loro risveglio, a metà del III atto, la lucidità offerta dal sonno si confonde con la confusione delle coordinate geografiche che segnano una sorta di “labyrinth” (“a maze trod”, III, iii, 2), in corrispondenza con l’intorpidimento dei sensi (“th’ dulling of my spirits”, III, iii, 7). È il momento in cui lo spirito, con la sua dolce musica e le visioni mute che suscita, riempia di stupore – in uno scorcio metateatrale (III, iii, 38) – quegli uomini politici, ricordando loro i soprusi compiuti in passato contro Prospero (III, iii, 53-82). La meraviglia sconvolge Alonso, che sembra restituire al termine “monstruous” – ripetuto per anafora quando sente da Prospero che il figlio è vivo (“O it is monstrous, monstrous!”), III, iii, 95) – il suo significato originario, latino, di *prodigioso*. Sono gli elementi naturali (le onde, i venti e il tuono, come canna d’organo) che, prendendo magicamente vita, glielo ricordano.

Alla dimenticanza del passato e al progressivo dileguarsi delle logiche economiche e di potere che avevano caratterizzato i primi dialoghi tra i naufraghi, corrisponde il riaffiorare di una memoria più ampia, realmente saggia e autocritica, che si apre alla conoscenza dell’altro grazie al potere

93 J. F. Lyotard, *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, Parma, Pratiche, 1985 [ed. orig. *Lecons sur l’Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, 23-29, Paris, Galilee, 1991].

94 M. Moore, Wonder, Imagination, and the Matter of Theatre in *The Tempest*, p. 505.

comunicativo della meraviglia. Così è per Alonso e Gonzalo, mentre per i più corrotti Antonio e Sebastiano occorrerà aspettare che faccia effetto il veleno a “mordergli la mente” (“bite the spirits”, III, iii, 107).

### Miranda

Come Rosaura in *La vida es sueño* sarà generatrice di *nueva admiración* in Sigismondo, così Ariel incarna un’alterità ancora più prodigiosa, per la magia che gli si attribuisce e che collega le potenzialità naturali del territorio scoperto al disegno di Prospero. È un potere che si trasferisce, pur in forma e con funzioni diverse, su Miranda, colei che porta nel nome la *meraviglia* stessa (cfr. III, I, 35-37).

Nella figlia di Prospero queste potenzialità si fanno più concrete, dal momento che rappresentano il preludio a quell’unione matrimoniale su cui si (ri)fonda la società nel suo contatto con il Nuovo Mondo. A questo proposito, il suo incontro con il principe Ferdinando si sviluppa, a mio avviso, sulla risonanza di due intertesti molto significativi. Innanzitutto, esso può richiamare alla mente (come l’*Othello*) l’incontro tra Ulisse e Nausicaa. Lo “stupore” (*sébas*: *Odissea*, VI, 161) che colpì Ulisse nel vedere quella ragazza che su tutte le compagne levava “il capo e la fronte” (VI, 109), espresso nella fatidica domanda: “Sei forse tu dea o donna mortale?” (VI, 149), si sdoppia qui nella meraviglia di Miranda per Ferdinando e di quest’ultimo per lei – nel vedersi rispettivamente in uno spirito e in una dea (e nel rivelarsi tali al pubblico, come allusivamente rivelano i “fringed curtains”<sup>95</sup> scostati da Prospero dagli occhi della figlia, I, ii, 406):

MIRANDA: What is ’t? a spirit?  
 [...] I might call him  
 A thing divine, for nothing natural  
 I ever saw so noble  
 [...]
 PROSPERO: Most sure, the goddess  
 On whom these airs attend! [...]
 – O you wonder! –  
 If you be maid or no?  
 MIRANDA: No wonder, sir!  
 But certainly a maid (I, ii, 408-425)

[MIRANDA: Che cos’è? Uno spirito? (...) Potrei definirlo una cosa divina, perché non ho mai visto nulla di naturale che sia così bello e raffinato; (...)]

---

95 [i sipari frangiati].

PROSPERO: certamente siete una dea, e queste musiche vi corteggiano (...)  
Che miracolo! Ma siete una ragazza? MIRANDA: nessun miracolo, signore,  
una ragazza, certo]

L'immaginazione, in questo spazio di *Stimmung* ritagliato ai contrasti e ai complotti, coincide per Miranda con la sola figura dell'uomo che ama: "Nor can imagination form a shape, / Beside yourself, to like of"<sup>96</sup> (III, i, 56-57).

Inoltre, il fatto che la ragazza si innamori con rapidissima spontaneità di Ferdinando pur non avendo mai visto altri uomini fuorché suo padre e Calibano può collegarsi alla novella introduttiva alla IV giornata del *Decameron*, che esemplifica l'origine naturale dell'amore fuori dalle restrizioni sociali e la sua centralità ai fini del racconto. La novella narra dell'incontro tra il figlio di Filippo Balducci, che il padre ha tenuto lontano dalla conoscenza delle donne per tutta l'infanzia e l'adolescenza, e un gruppo di belle ragazze fiorentine. In essa, come osserva Zatti nell'introduzione alla raccolta di saggi *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, "la donna è l'alterità assoluta, l'abitante sconosciuta di quel Nuovo Mondo rappresentato dall'universo cittadino di Firenze che il giovane 'selvaggio' finalmente scopre solo quando abbandona, insieme con la tutela del padre, le montagne della sua educazione solitaria e repressiva"<sup>97</sup>. Nel momento in cui il figlio incontra per la prima volta a Firenze quelle ragazze mai vedute, il severo genitore non riesce a distogliere il suo interesse spontaneo per loro neanche quando cerca di convincerlo che "«Elle si chiamano papere»"<sup>98</sup>. A dispetto del loro nome (e fuori dalla convenzionalità del linguaggio), egli dichiara di desiderarle e di considerarle "più belle che gli agnoli dipinti che voi m'avete più volte mostrati"; perciò il padre non può che rassegnarsi ad ammettere "più aver di forza la natura che l'ingegno"<sup>99</sup>.

Ed è proprio il potere della natura sulle convenzioni sociali che accomuna la vicenda di questo padre a quella di Prospero, che vorrebbe moderare l'amore della figlia dicendole che Ferdinando è come Calibano e che in confronto a lui gli altri uomini sono tutti angeli (I, ii).

96 [La mia immaginazione non sa creare altra forma da amare oltre che te].

97 Per Zatti, si tratta di un racconto che pone al centro della riflessione il problema del linguaggio e della nominazione dell'alterità incontrata (*Premessa* a S. Zatti, a cura di, *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 7-10, p.7).

98 G. Boccaccio, *Decameron*, Introduzione alla IV giornata, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980-1992, 2 voll., I vol., p. 465.

99 Ibidem.

Sollevato il sipario del teatro, e all'interno del nuovo spazio evocato, tra la libera espressione di sentimenti naturali e il racconto, l'amore fa sì che la natura incontri il suo migliore complemento nell'uomo e che ci sia fusione tra i due mondi – quella che provocatoriamente si leggeva, nel dramma *El nuevo mundo* o nel saggio di Montaigne, persino attraverso i riferimenti al cannibalismo e alle metaforiche metamorfosi degli uomini in pesci o in porci. Una fusione, ancora – la stessa che auspicava Giordano Bruno – collegata alla celebrazione della natura nelle feste pagane e qui accentuata dall'interruzione del *masque*, che segna un indugio capace di allentare il tempo *sociale* del matrimonio e il consumo fisico dell'amore dilatandolo nella celebrazione spettacolare e mitologica delle divinità della natura e del loro incanto<sup>100</sup>.

### *L'utopia di Prospero*

Lo spazio proposto in *The Tempest* rappresenta quindi un'alterità solo simbolicamente collegata al Nuovo Mondo e presa in considerazione non per celebrare il mito del buon selvaggio né l'idealistico governo di Gonzalo, quanto come occasione per liberare gli aspetti più profondi, irrazionali e celati dell'animo umano, facendo sì che la loro rappresentazione teatrale esprima il più ampio spettro di indagine psicologica, e indirettamente politica e sociale: l'inconscio che emerge dal ricordo, la sonnolenza e il sogno, ma soprattutto l'"idea della natura come di un unico organismo", che è anche – come scrive Ted Hughes<sup>101</sup> – la prima intuizione delle teologie primitive. Si tratta di un "matrimonio tra cielo e terra" che i puritani vedevano come diabolico (così come diabolica era la sede della sua celebrazione, ossia il teatro<sup>102</sup>) e che le ragioni economiche e propagandistiche della conquista dovevano relegare, a seconda della convenienza, tra paternalismo e distruzione.

100 Si vedano i saggi: D. M. Bergeron, *The Politics and Technology of Spectacle in the Late Plays*, in R. Dutton – J. Howard, *Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Oxford, Blackwell, 2003 e 2006, pp. 194-215; D. H. Henderson, *The Tempest in Performance*, ivi, pp. 216-239; A. Thorne, *The Tempest and the Art of Masque*, in *Vision and Rhetoric in Shakespeare*, pp. 198-225.

101 T. Hughes, *Winter Pollen*, Scammel, Faber, 1994, p. 132.

102 Cfr. K. Sagar, *Literature and the Crime against Nature. From Homer to Hughes*, London, Chaucer Press, 2005 (in particolare i capitoli: *Shakespeare's Marriage of Heaven and Hell*, pp. 68-81; *Shakespeare 2 – The Crime against Venus*, pp. 82-116; *Shakespeare 3 – The Crime against Caliban*, pp. 117-131).

In questo dramma, l'utopia risponde alle implicite domande politiche, economiche e psicologiche che gli europei rivolgono ai popoli conquistati e a se stessi. Il microcosmo creato nell'isola permette di riconsiderare a distanza i problemi della società europea e di porli in rapporto con le esigenze fondamentali dell'uomo: l'amore e il matrimonio; il governo e il potere politico; il rapporto con i territori conquistati e con gli stranieri. Per questo nel racconto diventa centrale un elemento tipico della letteratura utopica, da Platone ad Agostino a More: la riflessione sull'uso corretto della memoria, che è funzionale ad avere di sé e dell'altro l'idea più lucida possibile<sup>103</sup>. Questo è evidente già nel primo dialogo tra Prospero e Miranda, quando il padre rivela alla figlia notizie del suo passato che le serviranno a gestire l'incontro con i duchi di Milano e Napoli, approdati sull'isola come naufraghi in seguito alla tempesta provocata dalla magia del personaggio (I, ii, 32-53). Per prima cosa, Prospero invita Miranda a ricordare un tempo *prima* che arrivassero nella grotta, in quello spazio e tempo circoscritti dall'isola che li ha rimossi dal mondo sociale; è il *time before* che fa luce sul *not yet*. La conoscenza a cui allude Prospero è remota, lontana soprattutto nel tempo ("farther"), e riguarda l'identità di Miranda ("what I am"). Essa è stata inizialmente differita (il *not yet* è davvero il tempo dell'utopia, tempo del non ancora, quindi del *possibile*) e poi finalmente svelata, dal momento che è giunta l'ora ("The hour's now come", afferma il personaggio togliendosi il mantello e sfruttando ancora l'eco di messaggi biblici e apocalittici, I, ii, 36)<sup>104</sup>. In secondo luogo, Prospero sente la necessità di trasformare l'immagine ("image", I, ii, 44), fatta scaturire dal chiuso dell'isola-cella (I, ii, 39), in ricordo ("remembrance", I, ii, 45), grazie a un vero e proprio processo socratico di arte maieutica, un *iter* platonico di conoscenza che può intendersi come anticipazione del moderno metodo psicanalitico di introspezione, espressione ed elaborazione di un rimosso che si basa sulle tracce del passato, su immagini sedimentate nella coscienza, nell'abisso del tempo<sup>105</sup>. Ma il rapporto tra memoria e immagine (centrale

103 Cfr. G. A. Sullivan Jr., *Memory and Forgetting in English Renaissance Drama: Shakespeare, Marlowe, Webster*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; F. Marengo, *From Romance to Ritual: memory and the community in Shakespeare's last plays*, in K. Elam (ed.), *Shakespeare today: themes and methods of research*, Firenze, La casa Usher, 1984, pp. 117-133.

104 [L'ora è giunta] Cfr. *Apocalisse*, XIV, 7. Noel Cobb propone anche un'influenza buddista: N. Cobb, *The Ultimate Vision*, in *Prospero's Island. The Secret Alchemy at the Heart of The Tempest*, London, Coventure, 1984, pp. 158-164.

105 È il famoso principio secondo cui "conoscere è ricordare", sviluppato in Platone, *Menone*, 79e-82b. Rimando al mio saggio C. Lombardi, «*rather like a dream*»:

poi nel cinema) è anche un segno della risonanza del linguaggio teatrale sul problema della memoria.

È in questo senso che la dinamica tra ricordo e dimenticanza, tra sonno e veglia, già più volte evidenziata rappresenta un riferimento, pur nel suo sviluppo dissonante, al contesto letterario di molti testi utopici. In essi la capacità memoriale rappresenta un *principio speranza* e una fiducia, almeno parziale, nel progresso, specie se accompagnato dalla filosofia. Per Platone la tendenza alla dimenticanza insita nel processo storico rappresenta un sintomo del progressivo allontanamento dell'uomo dall'ordine del dio e dal modello deontologico dell'idea (*Politico*, 273c). Da una parte la dimenticanza è inevitabile, dall'altra è importante la memoria perché su di essa si basa il processo di (ri)costruzione dell'identità presente. Tale è il concetto che sta alla base di tutti i miti politici elaborati dal filosofo, che in generale compongono uno schema ricorrente: età dell'oro/età del dio-abbandono dell'uomo a se stesso-riconquista del divino nel presente per mezzo della filosofia. Mi riferisco, in particolare, al mito narrato dallo Straniero Ateniense nel *Politico* (269 sgg.), al mito dell'origine della civiltà nelle *Leggi* (713 sgg.), oppure a quello di Atlantide sintetizzato nel prologo del *Timeo* ed elaborato poi nel *Crizia*. Il passaggio dall'età del dio o dell'oro a quella in cui l'uomo è abbandonato a se stesso è solitamente caratterizzato da un cataclisma, oppure da un'inversione dell'ordine cosmico, in cui il tempo è del tutto sconvolto e, talvolta, comincia a procedere a ritroso. L'interruzione della memoria o, meglio, la sua intermittenza diventa indispensabile a creare un collegamento con il passato rimosso, letteralmente sommerso oppure distrutto. Se tutti gli uomini ricordassero i principi su cui si reggeva l'età dell'oro, come si giustificerebbe la loro riluttanza a ricreare nel presente le condizioni di quella felicità? È dunque necessario che la memoria sia intermittente, cancellata e poi indotta, fatta balenare davanti agli occhi attraverso il processo mitopoietico, in quel "parlare per immagini" finalizzato alla riflessione filosofica e, soprattutto, alla sua applicazione politica<sup>106</sup>. La memoria, funzionale alla riscoperta (vera e propria *archeologia*) del passato, rappresenta così per Platone la premessa di una concezione politica che coincide con una "grande narrazione", una narrazione teleologica che ha nel progresso l'applicazione migliore della conoscenza del passato. Soltanto attraverso il suo riemergere memoriale, il divino che governava

---

sogno, memoria e identità in "The Tempest" di Shakespeare e in "La vida es sueño" di Calderón de la Barca, in «Comparison», 1-2 (2009), pp. 131-139.

106 Cfr. Gaiser, *La metafisica della storia in Platone*, Milano, Vita e pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1988, intr. e trad. di G. Reale.

nell'età dell'oro (che è senso della misura, razionalità, e dunque capacità di scegliere, giustizia etc.) può rendere consapevole l'uomo nel presente ed essere accolto come guida dell'agire umano, della politica e dell'etica. In questo modo il presente potrà essere anche migliore dell'età dell'oro, perché interamente costruito dalla libertà dell'uomo e non più dall'inconsapevole soggezione al divino.

In *The Tempest*, sebbene sia recuperata la funzione della memoria ai fini di ridefinire l'identità dei personaggi e il loro ruolo sociale nel modo migliore, dunque come *principio speranza* in un rapporto tra mito e storia, il processo di recupero memoriale non conduce, come per Platone, ad alcunché di stabile. Esso è soprattutto apertura, rivelazione, come indicano i riferimenti stessi al testo apocalittico. La memoria assume una valenza metaforica analoga a quella di *La vida es sueño*: è qualcosa che esce da un contenitore chiuso ("the cell", per Prospero e Miranda, mentre per Sigismondo è la "clausura / de mi apacible prisión"<sup>107</sup>, VII, 685-686) e riprende vita, con la conseguenza di provocare non soltanto conoscenza e miglioramento, ma anche confusione, scompiglio, inquietudine. Come la meraviglia – alla quale, a mio avviso, è strettamente collegata – essa ha lo stesso significato ambivalente di un vaso di Pandora, qualcosa che si schiude creando nuovi legami e corrispondenze, in questo caso vitali e feconde, all'interno di un più vasto processo di sconvolgimento. Inoltre, mentre l'intermittenza memoriale aveva in Platone il fine di dirigere l'uomo alla conoscenza di una struttura sommersa e aprioristica come l'idea, principio e assioma etico, qui la memoria ha come fine una ragionevolezza che prescinde da ogni *a-priori* e da ogni teleologia, ma è interamente composta di emozioni simultanee, di legami creati e consolidati da principi immanenti e sensoriali, passionali: la meraviglia, l'immaginazione, infine l'amore stesso, favoriti da una magia che si avvale principalmente della metamorfosi come miracolo di conservazione delle forme e, nuovamente, spettacolo meraviglioso. Siamo, come in *La vida es sueño*, più vicini a taluni presupposti del *Simposio* o del *Fedro*, a una teoria dell'amore e della memoria intesa come mezzo di conservazione della vita più che nei suoi approdi metafisici.

Se l'utopia platonica dello Stato ideale poggia su un uso corretto della ragione e della memoria per recuperare la verità dell'idea e così ristabilire nel presente una divina età dell'oro, quindi, l'utopia qui delineata si affranca da una tale prospettiva teleologica per concentrarsi su una più con-

107 "[chiusura / nella mia cara prigionia] C. de la Barca, *El gran teatro del mundo*, in *Teatro del «Siglo de oro»*. Lope de Vega. Tirso da Molina. Calderón de la Barca, a cura di C. Samonà, vol. III, pp. 855-983.



creta, amorevole “corrispondenza di amorosi sensi”, in cui la riflessione sulla memoria e sulla ragione, sempre centrale, segue a quel vero e proprio “smottamento” di sentimenti e di punti di vista che soltanto il teatro può provocare.

Dello spettacolo teatrale rappresentato, come è stato spesso notato, il regista è Prospero – regista, ‘conquistatore’ e cartografo al tempo stesso, mago e Dio come il personaggio del dramma *El gran teatro del mundo*, dove l’allestimento teatrale è paragonato a una cosmogonia (I, ii)<sup>108</sup>. In tutti e due i drammi le forme teatrali, che costituiscono la vita stessa in tutta la sua passeggera deperibilità, si sprigionano da uno spazio chiuso (la prigione, la cella) per vivere e dileguarsi al termine della commedia. In *The Tempest*, grazie ai libri e alle arti che ha imparato, Prospero sa dell’arrivo dei naufraghi, riesce a scatenare la tempesta e a placarla, comanda alle parziali metamorfosi di Ariel, cerca di dominare i sentimenti di Miranda e di Ferdinando e i complotti politici per sospendere ogni azione con la comparsa del *masque*. Il suo ruolo celebra così quel matrimonio tra cielo e terra, tra “Europa” e “America”, che solo il teatro riesce a suggellare, fondendo sguardi stranieri, uomo e natura, spezzando barriere e fondamentalismi – così come Ariel riesce a liberare l’uomo dal pericolo della reificazione. Si tratta, però, di un’utopia, di una fusione che nella realtà è difficilmente avverabile, come dimostrano sia le tensioni interne al dramma, che rifuggono da ogni facile soluzione e conciliazione, sia lo stesso finale, il dissolversi di tutti gli attori e dell’impianto scenico, come gli spiriti, nell’aria (IV, i, 146 sgg.).

L’addio di Prospero alla magia (V, i, 33 sgg. ed Epilogo) si rappresenta in un mezzogiorno zenitale (“the sixth hour”, V, i, 4) ricco di simboli che fondono il potere felicemente *apocalittico* – come incandescente sintesi tra *rivelazione* e *utopia* – del teatro con le forze della natura straniera (ma, insieme, anche europea) che sono intervenute alla messa in scena, e che ora partecipano alla sua brusca dissolvenza:

PROSPERO [...]

Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves,  
And ye that on the sands with printless foot  
Do chase the ebbing Neptune and do fly him  
When he comes back; you demi-puppets that  
By moonshine do the green sour ringlets make,  
Whereof the ewe not bites, and you whose pastime

108 Queste posizioni sono esaminate da J. Gillies, *Place and Space in Three Late Plays*, in *A Companion to Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, pp. 175-194.

Is to make midnight mushrooms, that rejoice  
 To hear the solemn curfew - by whose aid  
 (Weak masters though ye be) I have bedimmed  
 The noontide sun, called forth the mutinous winds,  
 And 'twixt the green sea and the azured vault  
 Set roaring war. To the dread rattling thunder  
 Have I given fire, and rifted Jove's stout oak  
 With his own bolt. The strong-based promontory  
 Have I made shake, and by the spurs plucked up  
 The pine and cedar. Graves at my command  
 Have waked their sleepers, oped, and let 'em forth  
 By my so potent Art. But this rough magic  
 I here abjure (V, i, 38-51)

[Voi, elfi delle colline, dei ruscelli, delle acque stagnanti e dei boschetti, voi che sulle sabbie, con un passo che non lascia orma, mettete in fuga la marea di Nettuno, e lo seguite in volo quando rifluisce; voi, mezzi burattini, che alla luce della luna formate quei piccoli anelli d'erba amara che le pecore non brucano; e voi, che vi divertite a fare crescere i funghi a mezzanotte e vi piace ascoltare il suono delle campane del coprifuoco; con il vostro aiuto, benché siate deboli capi, ho velato il sole di mezzogiorno, ho comandato ai venti ammutinati, ho fatto combattere il verde del mare e l'azzurro del cielo in una guerra ruggente, ho dato fuoco al tuono con il suo spaventoso bubbolio, ho spaccato la quercia di Giove con il suo stesso fulmine, ho scosso il promontorio fin dalle sue stabili fondamenta, e da esse ho sradicato il pino e il cedro; anche i sepolcri, al mio comando, hanno ridestato e lasciato liberi i loro morti, grazie alla mia potentissima arte. Ma questa magia naturale ora io rinnego]

Come in *La vida es sueño*, in *The Tempest* gli spazi simbolici del labirinto, della cella e della grotta, del sonno liberano energie profonde, inconse, mai pienamente controllabili e stabili né, tanto meno, concluse. Nel momento in cui abbandona la magia, Prospero ci fa sentire tutta la potenza di questa natura appena *domata* dalla società: la grandezza, i profumi e i colori, le meraviglie, il loro potere miracoloso e destabilizzante (quello di risvegliare i morti e di lasciarli liberi, quindi di vincere la morte stessa). “Prospero traccia una cartografia degli altri personaggi, li racconta in senso cartografico e narrativo insieme, li mappa”, osserva Gillies<sup>109</sup>. Ep-

109 Ivi, p. 190. Gillies vede nell'immaginario geografico shakespeariano la fusione della moderna cartografia con la geografia poetica dell'antichità. Il Globe, ad esempio, sarebbe stato costruito seguendo la stessa immaginazione cartografica che ha prodotto la mappa mondiale di Ortelius e del Mercator – un punto di intersezione, inoltre, tra dinamiche etnologiche, politiche, geografiche, sessuali (J. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge Studies in Re-

pure, “a dispetto di tutte le sue mappature e del suo controllo”, ciò “non è meno inquietante del fantastico regno di Amleto dello ‘spazio infinito’. Lo sforzo di controllare sembra inseparabile dall’angoscia, dall’ansia, e forse dalla cattiva coscienza”<sup>110</sup>. Per questo la magia e i libri, dunque “i simboli dell’arte di Prospero” – come l’Atlantide di Platone evocata all’inizio del saggio sui cannibali di Montaigne<sup>111</sup> – “sono inghiottiti rispettivamente dalla terra e dal mare”<sup>112</sup>. Un ultimo, paradossale, gesto di cannibalismo.

---

naissance Literature and Culture, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 70).

110 Ivi, p. 190.

111 Cfr. M. E. de Montaigne, *I cannibali*, cit.

112 J. Gillies, *Place and Space in Three Late Plays*, p. 190.



## 5.

## ORIENTE

L'amore prese velocità come le vele di una barca che lentamente  
 si gonfiano al vento, e come quella barca austera si fece strada  
 coraggiosamente verso mari sconosciuti

(O.Pamuk, *Il mio nome è rosso*)

*L'immaginario orientale*

*Corporeità e repressione*

Il romanzo di Orhan Pamuk *Il mio nome è rosso*, ambientato nel 1591 a Istanbul, si apre con il compito di un miniaturista di rappresentare il Sultano, il suo potere e i suoi territori, in un libro segreto, in modo che ogni disegno ne racconti ogni simbolo (poiché “Il disegno è la fioritura a colori della storia. Nessuno può pensare un disegno che non abbia storia”<sup>1</sup>). Nel corso del racconto, il tentativo dei maestri miniaturisti di dare corpo a questa impresa – che si intreccia a slanci amorosi e a intrighi politici e religiosi, a viaggi e a percorsi commerciali, descritti da punti di vista sempre diversi (persino da quello di una moneta...) – si scontra con la difficoltà di conciliare tradizione e modernità, il realismo e l’occhio di Allah, i metodi antichi e quelli degli occidentali:

Ecco, è così che appassì la rosa rossa dell’entusiasmo per la miniatura e la pittura che fiorì a Istanbul per un secolo, prendendo ispirazione dalle terre di Persia. Il conflitto tra i metodi degli antichi maestri di Herat e dei maestri europei che provocò litigi tra i miniaturisti e pose interminabili domande, non trovò mai una soluzione. Si smise di disegnare, non si disegnò più, né come gli orientali, né come gli occidentali. I miniaturisti non si arrabbiarono e non si

1 O. Pamuk, *Il mio nome è rosso*, Torino, Einaudi, 2001-2005, p. 27 [ed. orig. Benim Adim Kirmizi, 1998].

ribellarono ma, come gli anziani che accettano silenziosamente una malattia, pian piano presero atto della situazione, in maniera sobria, con rassegnazione e tristezza. Non furono curiosi, non fantasticarono su cosa facessero i grandi maestri di Herat e Tabriz che un tempo seguivano con ammirazione e i maestri europei di cui imitavano i nuovi metodi, restando indecisi tra gelosia e odio. Come di notte si chiudono le porte delle case e la città si abbandona al buio, anche la pittura si abbandonò alla solitudine<sup>2</sup>.

La storia narrata da Pamuk è solo un esempio di come tra Cinquecento e Seicento la visione del mondo, nel confronto tra Oriente e Occidente, tenda ad essere sempre più divergente per l'estendersi delle guerre di religione, aggravate dagli interessi economici che si concentrano nei territori coloniali ed extraeuropei<sup>3</sup>. In generale, nelle rappresentazioni dell'Oriente e del suo contatto con l'Occidente – fin dall'antichità, e ancora di più nella prima età moderna, quando molti miti vengono svelati dalla conoscenza diretta degli spazi<sup>4</sup>, ma ancora oggi (dove a proprio a Istanbul si è tenuta nel 2007 la Biennale di arte contemporanea su Oriente e Occidente<sup>5</sup>) – si concentrano problemi storici e antropologici di portata mondiale, che nascono da questo contrasto di visioni e di ideologie, di religioni e di modi di vivere, e che sconfinano spesso nei contrasti più violenti per l'infrazione reciproca di *tabu* e per la difficoltà di riconoscere in un tale sconfinamento un mezzo di conoscenza reciproca e di miglioramento. Come racconta questo romanzo, il mercato e il commercio rappresentano fin dai tempi più antichi un Giano bifronte: terreno di contatto e di fusione, ma anche causa e specchio di spaventosi conflitti.

A differenza dell'America, che si presenta agli occhi dei conquistatori come una *tabula rasa* su cui imprimere il proprio segno, l'Occidente ela-

2 Ivi, p. 438.

3 Cfr. Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London, Routledge, 1994; J. Dollimore, *Radical Tragedy. Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Brighton, Harvester Press Ltd., 1984; M. Chiabò e F. Doglio (a cura di), *Guerre di religione sulle scene del Cinque e Seicento*, Atti del XXIX Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 6-9 ottobre 2005), Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 2006. Sull'immaginario orientale a partire dal XVIII secolo, si veda: P. Amalfitano – L. Innocenti, *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, I Libri dell'Associazione Malatesta, 2 vols., Roma, Bulzoni, 2007.

4 M. B. Campbell, *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, in particolare *Part One: the East*, pp. 15-164.

5 Cfr. P. Vagheggi, *La Biennale a Istanbul. L'arte contemporanea porta tra Oriente e Occidente*, in «La Repubblica», Lunedì 10 settembre 2007, p. 38-39.

bora l'immaginario orientale attraverso una fitta e remota tradizione. Già per i Greci, l'Oriente – che si estendeva dai territori dei Persiani fino ai limiti sconosciuti del mondo abitato – è lo spazio dei barbari, della lingua sconnessa che contrasta con la razionalità ordinata del *logos*: se Erodoto riporta miti e racconti legati a territori sconosciuti come quelli degli Sciti, spazio degli uomini più crudeli e delle Amazzoni, Tucidide segue e analizza molto lucidamente la portata, reale e pretestuosa, del potere politico ed economico dei sovrani persiani, prima nelle lotte dei Greci contro di loro, poi come alterità pericolosa da cui difendersi costantemente. Nelle *Storie*, il *barbaro* si trasforma nel più efficace collante ideologico per giustificare lo slancio imperialistico dell'Atene di età periclea<sup>6</sup>.

Sulla scena tragica, le terre con cui si confronta la centralità dei protagonisti sono la stessa Persia con le sue figure di tirannide e di *hybris*, Troia, il Caucaso di Prometeo, la Tessaglia di Alceste e la regione della Colchide, sul Mar Nero, in cui vive Medea e dove approdano Giasone e gli Argonauti. Questi territori diventano generalmente simbolo dell'eccesso e dell'illogico, come dimostra gran parte delle rappresentazioni plastiche e vascolari di VI e V secolo che raffigurano i personaggi e i simboli di ciò che è straniero (le amazzoni, i giganti o i centauri) sottomessi alla forza della ragione incarnata nella bellezza dei combattenti greci. L'ordine infranto da questo incontro viene sempre sconvolto per essere poi ristabilito nel nucleo armonico della *pòlis*, di cui si afferma la capacità aggregante e la supremazia logica nel mitigare le passioni più disordinate che pure si esprimono a parole con estrema forza. Il movimento è teso a riassorbire l'*altro*, a esorcizzare la xenofobia, sia essa rappresentata dall'estasi delle Baccanti o dalla magia ammaliatrice e assassina di Medea. Alla quale il coro domanda, nel terzo stasimo della tragedia di Euripide: "Come dunque la città dai sacri fiumi, la regione ospitale con gli amici, accoglierà te, sterminatrice di figli, non pia tra gli altri pii?" (*Medea*, vv. 845-850). La bellezza ordinata di Atene non può che rigettare con disprezzo la maga straniera, colpevole di quella terribile vendetta la cui storia sarà tramandata da Seneca.

L'Oriente divide l'immaginario occidentale tra i più netti contrasti: è il regno del disordine e della brutalità della tirannide, delle ricchezze incalcolabili, delle magie, della lussuria, dell'allentamento del controllo razionale. Per questo, oltre ai drammi composti sul mito di *Medea*, il testo che maggiormente mette in evidenza il potere di una tale suggestione, soprattutto nel suo incontro con l'organizzazione sociale occidentale, è *Le Baccanti*

6 Tucidide, *Storie*, I, 96. Cfr. G. E. M. de Ste. Croix, *The Character of the Athenian Empire*, in «Historia», 3 (1954-1955), pp. 1 sgg.

di Euripide. In questo dramma si evidenzia il contrasto tra la razionalità di Penteo e l'estasi religiosa delle sacerdotesse di Dioniso, che nell'epodo della *párodos* (vv. 137-167) esprimono il loro rapporto con la natura in danze orgiastiche sulle montagne (*oreibasía*), uccisione di capri e altri animali fatti a brandelli e mangiati crudi (*sparagmós* e *omofaghía*)<sup>7</sup>. Penteo è disintegrato anche fisicamente: il suo corpo è fatto a pezzi e questi sono lanciati come nel gioco della palla (vv. 1125-1140). Il coro di Baccanti esprime il desiderio di evadere verso terre lontane, quelle in cui abitano gli Amori e dove è lecito celebrare i loro riti orgiastici (*orghíazein*): Cipro, isola di Afrodite, Pafo irrigata dal Nilo, "barbaro fiume", la Pieria sede delle Muse (405-415). Proprio in virtù di questa infrazione di polarità tra io/altro, Oriente/Occidente, uomo/animale, le *Baccanti* "sviluppano alcuni temi che hanno conosciuto un'irradiazione notevole nella letteratura del Novecento: la contaminazione, il ritorno del represso, l'incontro perturbante con lo straniero, il sovvertimento di una comunità, il rovesciamento delle polarità e delle gerarchie"<sup>8</sup>.

Con il Cristianesimo, gli scontri tra religione cristiana e islamica e le Crociate forniscono un ben noto e vastissimo immaginario condiviso tra letteratura e storia. È inevitabile, quindi, che la conoscenza e il contatto, quando non si tratti esplicitamente di guerra, mettano in luce paure latenti e sospetti, ma anche curiosità enormi. La trasgressione e l'irrazionale, che già spaventavano e attraevano i greci, si riversano nel timore dell'islam, nei suoi simboli diabolici e infernali, quando essi non si risolvano in una pacificata raffigurazione leggera e favolistica, in una rassegna di *mirabilia* e di stranezze, come lo sono, per certi versi, il *Milione* di Marco Polo e i *Travels* di John Mandeville.

Una conoscenza più profonda, invece, può significare ancora una volta un'infrazione pericolosa di limiti, una contaminazione proibita, specie rispetto all'organizzazione politica, religiosa ed economica dell'Europa.

In *Orientalismo*, Said ricorda come Dante collochi Maometto nel canto XXVIII dell'*Inferno*, nelle Malebolge, "anello di tetre fosse che circonda

7 "Resistere a Dioniso significa reprimere gli elementi primigeni della propria natura: il castigo sta nel crollo improvviso e completo degli argini interni: le forze naturali li travolgono irresistibilmente e la civiltà è sommersa" (E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1959-1992, p. 324 [ed. orig. *The Greeks and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1959]). Cfr. V. Di Benedetto, *Premessa e Introduzione* a Euripide, *Le Baccanti*, Milano, BUR, 2004, risp. pp. 5-57 e pp. 81-178.

8 M. Fusillo, *Dio delle alterità, Dio delle polarità*, in *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 15-80. p. 30.



la stessa sede di Satana”, tra i peccatori colpevoli di avere seminato scismi e scandali, colpito dalla disgustosa punizione di avere il corpo lacerato dal mento all’ano, le cui viscere ed escrementi vengono minuziosamente descritti<sup>9</sup>. Il canto si apre con una preterizione che dichiara l’impossibilità di dire, “con parole sciolte”, “del sangue e delle piaghe” con cui sono segnati i peccatori della nona bolgia. Ciò indica che, aprendosi all’Oriente e all’Islam, la letteratura deve aprirsi a una Musa inquietante, poco accessibile, al linguaggio dell’orrore e delle corporeità svelati nel modo più macabro, raccapricciante e, a tratti, grottesco (come nella rappresentazione del corpo di Lucifero in *Inferno*, XXXIV: una macchina gigantesca simile a un mulino a vento, immerso nel ghiaccio, con una testa enorme e tre facce di diverso colore, e con peccatori maciullati che gli escono dalle bocche).

La scrittura deve toccare, insomma, uno dei suoi livelli di infima abiezione. L’operazione è difficile e relativamente nuova proprio perché azzardata, e molto importante dal punto di vista letterario, ma senz’altro orientata – come osserva Said – a mostrare la colpa di chi, come Maometto, è considerato responsabile di quelle divisioni, e pertanto deve patire, come pena del contrappasso, l’orribile mutilazione nel corpo dalla spada di un demonio. Le parole usate per descrivere il profeta islamico (raffigurato assieme al cugino e genero Ali) sono di eccezionale violenza e volgarità, come nell’uso di “merda” che contrasta con il latinismo “minugia”, ma lo completa per indicare le viscere, le interiora del corpo:

Mentre che tutto in lui veder m’attacco,  
guardommi e con le man s’aperse il petto,  
dicendo: «Or vedi com’ io mi dilacco!  
vedi come storpiato è Mäometto!  
Dinanzi a me sen va piangendo Ali,  
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.  
E tutti li altri che tu vedi qui,  
seminator di scandalo e di scisma  
fuor vivi, e però son fessi così.  
Un diavolo è qua dietro che n’accisma  
sì crudelmente, al taglio de la spada  
rimettendo ciascun di questa risma,  
quand’ avem volta la dolente strada;  
però che le ferite son richiuse  
prima ch’altri dinanzi li rivada [...]» (*Inferno*, XXVIII, 22-42).

9 E. Said, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, p. 74.

Anche Marlowe colloca Maometto all'Inferno, ma per ribadire il proprio odio verso quelle divisioni causate dalle lotte di religione. E, per contro, per affermare la forza di Tamerlano nel combatterle, ribadita nel gesto di bruciare i libri sacri del Corano definendosi "flagello" di quel Dio irato:

In vain, I see, men worship Mahomet:  
 My sword hath sent millions of Turks to hell,  
 Slew all his priests, his kinsmen, and his friends,  
 And yet I live untouch'd by Mahomet.  
 There is a God, full of revenging wrath,  
 From whom the thunder and the lightning breaks,  
 Whose scourge I am, and him will I obey.  
 So, Casane; fling them in the fire.  
 [*They burn the books*] (2T, V, I, 178-186)

[Invano, vedo, gli uomini adorano Maometto: la mia spada ha mandato milioni di Turchi in Inferno, uccisi tutti i suoi sacerdoti, parenti, amici, eppure vivo, Maometto non mi ha toccato. C'è un Dio, pieno di collera vendicatrice, dal quale prorompono tuoni e fulmini, e di cui io sono il flagello, e che io obbedisco. Dunque, Cassano, gettali nel fuoco (*bruciano i libri*)]

Dalla distanza di Dio e dalla solitudine dell'uomo derivano le provocazioni del *Doctor Faustus*, la ricerca di altre risposte fuori dal silenzio del Dio protestante e dall'ipocrisia cristiana che tradisce continuamente quell'amore che promette. Una ricerca condotta necessariamente a distanza, *lontano*, in contatto con altri luoghi e con altre culture. La prospettiva dantesca, benché integrata nella più evidente ortodossia, ha comunque già la funzione di aprire l'occhio del lettore su quest'alterità, di creare una comunicazione piegando la scrittura letteraria agli spazi vietati e rimossi dallo stile alto, attraverso la raccapricciante anatomia corporale che schiude i confini più intimi del peccato e li collega ancora una volta all'Oriente, alla sua religione e ai pregiudizi ad esso legati.

Nei testi che prenderò in considerazione – un brevissimo scorcio di *El nuevo mundo* che fa riferimento all'allontanamento dei Mori da Granada con la conquista spagnola del 1492, *Othello* e *Antony and Cleopatra* di Shakespeare – l'Oriente figura come spazio di un movimento di apertura che ha proprio nel corpo, e nell'immaginario amoroso, il simbolo più efficace di una implicita ribellione agli schemi sociali occidentali di consumo e di produzione.

Abdelwahab Bouhdiba, in *La sessualità dell'Islam*, propone un'interessante rassegna della visione araba dell'eros, in base alla lettura del *Corano* e di altri testi religiosi, giuridici e letterari, all'interno di una concezione

del corpo e del sesso che non prevede gli stessi divieti cattolici e occidentali, per quanto sollevi altre divisioni e *tabu* come quello della vista, a cui sono precluse molte parti del corpo<sup>10</sup>. In *El nuevo mundo*, la rappresentazione dei Mori come lussuriosi e dediti ai sensi si colloca all'interno di un *hortus conclusus* dove godere pacificamente dei sensi e tenere lontana la guerra. Un *topos* ampiamente diffuso nei testi arabi, come in questi versi di un poema dello sceicco Nefzâwi (1510), conosciuto per la sua traduzione francese intitolata *Jardin parfumé*:

Io combattere?  
Contro turchi, arabi e persiani?  
Mai!  
All'amore va la mia preferenza.  
Oh mia gioia, capolavoro di carnalità  
Nessuna riserva né timore!<sup>11</sup>

In trattati come il *Discourse of Trade From England unto the East-Indies* di Mun, invece, l'interesse per Oriente si concentra sul suo valore commerciale ed economico<sup>12</sup>. L'oro e l'argento, le pietre preziose e le meraviglie naturali, come osservava John Hales, sono destinate a perdere la loro funzione estetica a vantaggio dell'uso e del consumo. In essi, scrive Alvi, "si riflette la nostalgia di un corpo ormai raro da percepire". Più precisamente, spiega,

L'Epoca moderna e il capitalismo non solo smarriscono la meraviglia e il dolore del lusso, e ogni nostalgia dell'età dell'oro; ma negano anche al lusso di esistere con la definitezza e fissità, che almeno ancora possedeva nella sensibilità antica. Il lusso dei consumi deve modificarsi freneticamente, rinnovarsi in una obbedienza incondizionata e impaziente al senso comune, sconosciuta all'antichità. È minacciato in ogni istante dalla frenesia instabile della moda. La lucentezza dell'oro, delle sete, dei tappeti è in sé ovviamente lussuosa solo nella percezione di modi di sentire ancora premoderni: tra gli arabi di Lawrence d'Arabia o i re africani<sup>13</sup>.

10 A. Bouhdiba, *La sessualità dell'Islam*, Milano, Mondadori, 2005 [ed. orig. *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1995].

11 A. Bouhdiba, *Discorso sull'eros*, in *La sessualità dell'Islam*, pp. 163-186, p. 173.

12 Cfr. P. D. Groenwegen, *Ascesa e declino del mercantilismo*, in *Il pensiero economico*, Roma, Carocci, 2002, pp. 33-53. Cfr. *supra*: cap. I.

13 G. Alvi, *L'economia come pensiero*, *ivi*, pp. 47-91, p. 76.

Nello schiudere alla vista degli spettatori i paesaggi orientali e i loro personaggi, quindi, si mette in evidenza come la liceità della conquista e della conversione in valore economico e monetario venga rispettata con il pretesto di reprimere gli aspetti più irrazionali dei regni orientali. In particolare, l'*eros* diventa simbolo della lussuria più sfrenata, di una corporeità turpe e pericolosa che emerge dietro quest'opera di repressione. Questo contrasto si esprime, ad esempio, nella rappresentazione di Cleopatra e di Otello – quest'ultimo identificato, assieme ad altri personaggi come Aronne e Calibano, nella “figura più destabilizzante dell'incontro tra l'Europa e il mondo oltre le sue frontiere di bianchi e cristiani”<sup>14</sup>.

### *Tra mori e paradossi: Othello*

#### *L'amore e l'Oriente: ancora su El nuevo mundo*

Se nell'*Othello* il Moro è il protagonista del dramma<sup>15</sup>, e intorno alla sua origine africana il teatro sviscera e discute quel vasto immaginario che va dal felice accordo della parola mitica alla totale infrazione di ogni armonia nell'atto omicida preparato da Iago, nel dramma di Lope de Vega *El nuevo mundo* la presenza dei Mori figura in una scena marginale e istantanea, ma degna di attenzione per i suoi rapporti con gli altri spazi. In realtà, i drammi che Lope dedica all'Oriente e, in particolare, al personaggio del moro, sono moltissimi. Nel saggio *Lope and Islam*, Thomas E. Case attribuisce al drammaturgo spagnolo circa una settantina di drammi dedicati, almeno in parte, ai personaggi di mori (definiti anche africani o barbari e, in generale, spagnoli discendenti dai primi invasori dell'VIII secolo, Muza e Tarif, nel 711), *moriscos* (musulmani spagnoli, mori rimasti in Spagna dopo la caduta di Granada e il regno di Ferdinando e Isabella, 1492, espulsi ufficialmente nel 1609 e in alcuni casi fatti schiavi, e presenti a teatro con il nome di *morisco gracioso*) e turchi (nobili dell'impero ottomano)<sup>16</sup>. Cinque commedie su questo tema si attribuiscono a Tirso da Molina (*La*

14 N. Matar e R. Stoekel, *Europe's Mediterranean Frontier: The Moor*, in *Shakespeare and Renaissance Europe*, pp. 220-252, p. 252.

15 Anche se, in realtà, colui che “agisce” e “ordisce” la trama, pur in tutta la sua famigerata perfidia, è proprio Iago (cfr. H. Berger, *Acts of Silence, Acts of Speech: How to Do Things with Othello and Desdemona*, in «Renaissance Drama», 23 [2004], pp. 3-37).

16 T. E. Case, *Introduction*, in *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*, Newark, Delaware, 1993, pp. 1-12. Cfr. G. Morley, *Arabic Nomenclature in the*

*joya de la montañas, Los lagos de San Vicente, El cobarde más valiente, La reina de los reyes, La quinas de Portugal*) e a Calderón de la Barca (*El príncipe constante, El gran príncipe de Fez, Amar después de la muerte, La niña de Gomez Arias, El jardín de la Falerina*).

È interessante notare che, come gli ebrei della Londra elisabettiana, i Mori nel teatro spagnolo seguono un'immagine più stereotipata e mitica che reale:

L'immagine dei musulmani che emerge dai drammi di Lope non è [...] basata sui fatti o sulla documentazione storica, ma viene dall'impulso creativo del drammaturgo e dall'apparente propensione del suo pubblico ad accettarlo. Questa percezione è qualche volta ambigua, spesso idealizzata, più spesso ancora negativa, ma mai riflesso vero della realtà<sup>17</sup>.

I Mori, come Shylock nel *Merchant*, soprattutto nei drammi della *Reconquista* vengono convertiti per consentire l'*happy ending*, ma non senza lasciare aperto un ampio margine di perplessità.<sup>18</sup> In generale, in Shakespeare come negli autori spagnoli, essi destano una forte reazione nell'opinione comune e nel suo immaginario, mettendo in gioco (spesso attraverso la figura del *paradosso*) proprio quei pregiudizi e quelle paure che per Said compongono la statica e stereotipata ricezione occidentale dell'Oriente.

Non vorrei andare troppo lontano prendendo in esame un altro dramma di Lope (ma potrebbe essere utile stabilire un confronto tra *El Alcaide de Madrid*, 1599, e *El padrino desposado*, 1598-1600, e l'*Othello* stesso), quanto tornare su *El nuevo mundo*, proprio per identificare come la prospettiva sull'Oriente si schiuda, seppure brevemente, in un dramma dedicato alla conquista dell'Occidente<sup>19</sup>. Dopo che Colombo viene respinto dai sovrani portoghesi e prima di essere ricevuto da quelli spagnoli, infatti, nella scena quarta del I atto si rappresenta uno scorcio in cui si vedono ancora alla corte di Spagna i sovrani arabi che precedettero Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona: il re adolescente Maometto e la sua innamorata Dalifa. Naturalmente si tratta di un riferimento molto impreciso dal punto di vista storico, dal momento che l'ultimo re arabo di Spagna fu Boabdil,

---

*Characters of Lope de Vega's Plays*, in *Semitic and Oriental Studies. A Volume presented to William Popper*, Berkeley, University of California Press, 1951.

17 Ivi, p. 3.

18 Cfr. T. E. Case, *Moors in the Dramas of the Reconquest*, in *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*, pp. 68-98

19 Case fa notare la corrispondenza, in questo dramma, tra indios, sottomessi dai conquistatori di Colombo, e mori, sottomessi dall'impero di Ferdinando e Isabella (ivi, pp. 96 sgg.).

colui che nel 1492 aprì agli spagnoli le porte di Granada<sup>20</sup>. Qui, invece, si cita solo il nome di Baudales, zio di questo Maometto. La rielaborazione mitica della storia focalizza però l'attenzione sul nome stesso, generico e simbolico, del re adolescente, che riesce così a richiamare un'idea più diffusa di Oriente e di islam, collegato alla *galanteria* che si attribuisce all'immagine del Moro nella letteratura spagnola e, insieme, al ridefinirsi di quell'identità sovvertita e sconvolta con la *Reconquista*<sup>21</sup>. L'effetto di questa scena doveva essere piuttosto suggestivo: innanzitutto essa rappresenta l'unico momento di passione amorosa felice e corrisposta di tutto il dramma, dato che altrettanto idilliaci non sono né gli amori di Palca e Arana, né quelli di Duncanquellín e di Tacuana, né quello di quest'ultima con Terrazas, tutti prevalentemente improntati sul "dare-avere" e sulla violenza; in secondo luogo, perché trasmette la visione di un addio pacifico degli spagnoli agli arabi, confermato dal dialogo successivo tra il Gran Capitano e l'alcalde Zelín, il quale riporta la decisione di Maometto di lasciare il trono di Granada senza spargimenti di sangue (*El nuevo mundo*, I, vii, 500 sgg.). Anche in questo caso, si tratta di una *soluzione* che avviene rapidamente e in pochi scambi di battute, ma che lascia nel pubblico una traccia di nostalgia per quel paesaggio appena balenato davanti ai suoi occhi, a cui seguono l'inevitabile partecipazione all'insediamento dei sovrani cattolici e l'altrettanto trionfale impresa di Colombo in America.

In questa scena d'amore, il tratto più evidente è la corrispondenza piena dei due personaggi, collocati in un contesto che appare escluso dal resto del mondo. La brezza fresca non riesce a placare l'ardente fuoco d'amore che li unisce, ma la reciproca presenza è già grande cura e soddisfazione al loro tormento:

MAHOMET: Si aquí me tienes presente,  
¿qué importan suspiros y aire?  
¿O díceslo por donaire

20 Alle spalle della rielaborazione fittizia di Lope ci sono le *Guerras Civiles de Granada* di Pérez de Hita. La vicenda dei due innamorati, inoltre, si ritrova in *El Abencerraje* di Rodrigo de Narváez (dove la ragazza innamorata si chiama Jarifa). Cfr. M. S. Carrasco Urgotti, *El moro de Granada en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, 1989; J. Gimeno Casaldueiro, "El Abencerraje" y la hermosa Jarifa: *Composición y significado*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 21 (1972), pp. 1-22.

21 Cfr. A. Castro, *L'età dei conflitti. Riflessi culturali dell'ossessione di cristianità nella Spagna del Cinquecento*, Napoli, Ricciardi, 1970. Si veda anche il saggio di G. W. Hyung, *Las imágenes del Oriente en el teatro de Lope de Vega*, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

del fuego que el alma siente?  
 Todo junto su elemento  
 no me puede refrescar,  
 que hasta el mismo suspirar  
 sale del fuego que siento (I, iv, 235-241).

[MAOMETTO: se mi tieni qui vicino, che importano sospiri e vento? O lo dici per prenderti gioco del fuoco che divampa nel mio cuore? Tutti gli elementi insieme non riescono a portarmi refrigerio, poiché questo fuoco esce perfino dal mio stesso respiro]

Ritroviamo lo stereotipo del personaggio orientale come eccezionalmente passionale e lussuoso; al tempo stesso, si nota il suo desiderio di pace finalizzato al godimento dell'amore e dei suoi piaceri, qui evocato nel riferimento ai personaggi mitologici di Marte e di Venere:

MAHOMET: Bien dices, que para amarte,  
 Marte llaman su furor,  
 y para amarte es mejor,  
 después que trato con Marte.  
 Cuanto más, que bien sabrás,  
 que en Chipre ese Dios tan fuerte  
 le pudo rendir de suerte  
 Venus, que no lo fue más (I, iv, 247-254).

[MAOMETTO: dici bene che, per amarti, Marte mi chiama al suo furore, ed è meglio che ti ami dopo che a Marte mi sia dedicato. Tanto più che, lo saprai anche tu, a Cipro questo dio invincibile è stato soggiogato da Venere, e poi non fu più altrettanto forte]

L'idillio tra i due innamorati e l'allusione alla coppia divina di Marte e di Venere ricorda un passo del *De rerum natura*, dove Lucrezio chiede alla Natura la cessazione della guerra con l'immagine di Venere che, unica dea, può interrompere le ostilità e la morte tenendo Marte tra le sue braccia, nutrendolo d'amore e convincendolo a non suscitare odio con dolci parole ("suavis ex ore loquellas", I, 39):

nam tu sola potes tranquilla pace iuvare  
 mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors  
 armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se  
 reiicit aeterno devictus vulnere amoris,  
 atque ita suspiciens tereti cervice reposta  
 pascit amore avidos inhians in te, dea, visus,  
 eque tuo pendet resupini spiritus ore (I, 32-37).

[tu sola, infatti, puoi assicurare agli uomini una tranquilla pace, poiché è Marte che governa le feroci opere di guerra, potente nelle armi, il quale spesso si lascia andare sul tuo grembo vinto da un'eterna ferita d'amore, e così ti guarda – con la testa e il collo rovesciati indietro – e fissandoti sazia d'amore i suoi occhi e alla tua bocca è sospeso il respiro di lui su di te disteso]

Nel dramma di Lope de Vega l'ipotesi di una tale risonanza lucreziana può ritrovarsi sdoppiata tra il riferimento allegorico alla vittoria delle seduzioni di Venere (dea orientale, di Cipro) su Marte, e l'atteggiamento stesso dei due innamorati, che – collocati tra fiori e musicisti (I, iv, 280-290) – considerano la guerra soltanto come un ostacolo al loro sentimento, tant'è che la scena si conclude con il godimento di un istante – commentato da Dalifa – in cui “la guerra e il vento tacciono e risuona soltanto questa fresca fontana” (“La guerra y el viento calla / y suena esta fuente fría”, I, iv, 289-290). L'impostazione della scena rende meno scontata la partecipazione del pubblico a un unico, centrale motivo, e moltiplica anche questa volta i fuochi, i punti di vista: se è vero che i cattolici hanno conquistato Granada e che ciò ha reso possibile l'impresa di Colombo e la scoperta dell'America, nondimeno si intravede – dietro la celebrazione di questo evento – un altro paesaggio di scorcio in cui l'amore contrasta con la logica economica degli altri spazi, nonché con il primato della guerra e dell'affermazione personale. (Non credo che ciò voglia significare che gli orientali siano più pacifici degli occidentali, ma la presentazione di questo quadretto – quasi istantaneo e avulso da tutto il resto – ha il merito di suggerire un'ulteriore prospettiva, di movimentare l'opinione degli spettatori, di spostare l'orizzonte d'attesa del pubblico che andava delineandosi e apparentemente consolidandosi intorno al più scontato sviluppo centrale del dramma).

È evidente, come osserva Case, che i Cristiani hanno vinto una lunga battaglia, ma che la vittoria “ha posto fine a un glorioso periodo di splendore dei Mori”: “in *El nuevo mundo*, il Moro è sostituito dall'Indiano come l'Altro nella cultura spagnola, fonte del conflitto per la cattolica Spagna”<sup>22</sup>.

### *La magia e il paradosso*

Anche nell'*Othello*, come si anticipava, la centralità del personaggio del Moro mette in movimento e ridiscute il punto di vista occidentale su molti stereotipi legati all'alterità (africana più che orientale, in questo caso,

22 T. E. Case, *Moors in the Dramas of the Reconquest*, in *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*, pp. 68-98, p. 97.



ma riferita all'identità tra neri e musulmani, per quanto non si faccia direttamente riferimento alla professione religiosa del protagonista)<sup>23</sup>. Non a caso, come anticipavo, per questo dramma si è spesso osservato come la figura retorica dominante sia il *paradosso*<sup>24</sup>. Esso letteralmente indica una deviazione o un'alterazione dalla *doxa*, dell'opinione comune – quella, tra l'altro, al centro del concetto di *persuasione* nella retorica della Nuova Accademia<sup>25</sup>. In quanto tale, il paradosso serve a scardinare il punto di vista corrente, l'orizzonte d'attesa. Nell'*Othello* figurano come paradossi da una parte le parole e le insinuazioni di Iago, dall'altra la limpida presentazione che il protagonista propone di sé quando entra in scena. Nel presentare Otello a quel pubblico che non l'ha ancora visto, e facendo leva principalmente sull'immaginazione, Iago dà corpo a tabù popolari sulla *negritudine* diabolica e lasciva del personaggio<sup>26</sup>, come quando avverte Brabantio, padre di Desdemona, dei pericoli che la figlia sta correndo con il Moro: “un nero montone sta cavalcando la vostra candida pecorella” (“an old black ram / Is tugging your white ewe”, I, i, 88-89), ovvero quando lo definisce “uno stallone barbaro” (“a Barbary horse”, I, i, 111) o gli attribuisce seduzione a magia identificandolo come “uno che offende il mondo, praticando arti magiche proibite e non controllate” (“an abuser of the world, a practiser / Of arts inhibited and out of warranty”, I, ii, 77-79). Si avverte nelle sue parole l'eco di diffusi pregiudizi, assieme all'acquisizione di un machiavellismo deteriore (quando dichiara di agire “for my particular end”, I, i, 59-60), eco percepibile anche nelle parole di Brabantio il quale sostiene che Desdemona si è innamorata di Otello per “timore, e non per gioioso amore” (“to fear, not to delight”, I, ii, 71). Iago sottovaluta l'amore dei due personaggi, lo riduce a mera soddisfazione carnale, si appella all'incostanza femminile e invita Rodrigo, che di Desdemona è innamorato, a usare la maggior quantità di denaro di cui dispone per sedurla (“Therefore out money in thy purse.

23 R. Headlam Wells, *The Metamorphosis of Othello*, in O. Lausund – S. H. Olsen (eds.), *Self-fashioning and Metamorphosis in Early Modern Literature*, Oslo, Novus Press, 2003, pp. 102-134 (in part. pp. 112-115). Cfr. M. Rosenberg, *The Masks of Othello: the Search for the Identity of Othello, Iago and Desdemona by three Centuries of Actors and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1961.

24 G. Melchiori, introd. a *Otello*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, 9 voll., IV. *Le tragedie*, pp. 265-274, p. 268.

25 B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 29.

26 Si vedano i contributi presenti nel saggio P. C. Kolin, *Othello. New Critical Essays*, New York-London, Routledge, 2002 (P. C. Kolin, *Blackness Made Visible: A Survey of 'Othello' in Criticism, on Stage, and on Screen*, pp. 1-88; S. Iyengar, *White Faces, Blackface: The Production of 'Race' in Othello*, pp. 103-132; P. Erickson, *Images of White Identity in 'Othello'*, pp. 133-146).

[...] Make all the money thou canst. [...] thou shalt enjoy her; therefore make money”<sup>27</sup>), e a infrangere così “una fragile promessa tra un barbaro senza patria e una scaltrissima veneziana” (“a frail vow betwixt an erring barbarian and a super-subtle Venetian”, I, iii, 350-356).

Per contro, si manifesta un’opposta forma di *paradosso* quando entra finalmente in scena Otello<sup>28</sup>, di cui in seguito si metteranno in luce le ben note caratteristiche di ingenuità e di ottusa passionalità. Il personaggio compare del tutto diverso da come era stato atteso dall’opinione comune, influenzata dalle varie allusioni agli aspetti più irrazionali della sua ‘barbarie’: si presenta come buon cittadino romano e buon guerriero, rispettoso delle leggi e della donna che ama, e soprattutto (è la sua prima qualità quando entra in scena) portavoce di una parola semplice e sincera (“Rude am I in my speech”, I, iii, 81; “I will a round unvarnish’d tale deliver / of my whole course of love”<sup>29</sup>, 91). La difesa che il personaggio deve rivolgere ai suoi uditori, prima di tutto per rispetto di se stesso e del proprio amore, si colloca fin dall’inizio in un processo in cui egli deve convincere Doge e Brabanzio di non avere sedotto Desdemona con la “magia” (“witchcraft”, I, iii, 64), con “pratiche infernali” (“practices of cunning hell”, I, iii, 102), ovvero “con qualche potente mistura capace di agire sul suo sangue o con un filtro magico” (“with some mixtures powerful o’er the blood, / Or with some dram conjur’d to this effect”, I, iii, 104-105). Il significato di queste accuse viene rovesciato dalle prime parole di Otello, che oppone a tali insinuazioni di magia nera la potenzialità della parola – magica e utopica, come la storia dimostra – di mettere in comunicazione due mondi e due corpi, attraverso la condivisione di un immaginario che diventa così spazio in cui superare barriere e pregiudizi. Sarà poi lo sviluppo della tragedia, con il prevalere delle macchinazioni (davvero *diaboliche*) di Iago, a infrangere questa corrispondenza, creando un caos preguo di forze violente e incontenibili. Esse si materializzano negli animali selvaggi a cui dà corpo l’immaginazione di Otello resa gelosa e malata, che fanno della sua alterità uno strumento di morte e di infrangimento di quella stessa comunicazione dapprima stabilita.

27 [Dunque, metti del denaro nella borsa. (...) raccogli tutti i soldi che puoi. (...) così ne potrai godere; raccogli il denaro].

28 Sui significati e sull’impatto scenico del *colore* di Otello – e, in generale, dei Mori sulla rappresentazione teatrale e sul pubblico nel teatro inglese, si veda anche V. Mason Vaughan, *Performing Blackness on English Stage, 1500-1800*, New York, Cambridge University Press, 2005.

29 [Nel mio modo di parlare sono rozzo]; [vi rivolgerò un racconto semplice e chiaro di come sia nato e cresciuto il nostro amore].

È interessante notare come le modalità con cui il personaggio si sottopone alle domande dei suoi interlocutori ricordino il testo di Apuleio *De magia*, un'arringa pronunciata dal poeta nel 158-159 d.C. a Sabrata, davanti al proconsole d'Africa, per difendersi dall'accusa di *crimen magiae* per avere sedotto e sposato la ricca vedova Pudentilla con arti magiche ("carminibus et venenis", XC), sporta dai famigliari di lei. Assimilato a un esperto di magia nera ("magum"), e quindi a colui che può ottenere tutto ciò che vuole "grazie alla sua capacità di comunicare con gli dèi" ("comunione loquendi cum deis immortalis"), e "con una certa incredibile potenza" ("incredibili quadam vi", XXVI), Apuleio rovescia il significato di queste insinuazioni identificando la magia con la filosofia, con lo studio della natura, oppure con il riferimento alla cultura e alla bellezza che riecheggiano nelle citazioni dei diversi altri autori, come il passo dell'*Eneide* (IV, 513 sgg.) in cui Didone usa erbe rigogliose mietute con falci bronzee sotto la luna per sedurre Enea (XXX). Non c'è da stupirsi che a pronunciare queste parole sia l'autore delle *Metamorfosi* o *Asino d'oro*, la storia della trasformazione di Lucio a causa di un filtro magico sbagliato (storia, principalmente, incentrata anch'essa sulla smania di sapere, sull'infrangimento della *hybris* dovuta a eccessiva *curiositas*, che trova il suo *pendant* nella vicenda interna di Amore e Psiche), e ripresa – com'è noto – tra le varie ispirazioni del *Midsummer Night's Dream*<sup>30</sup>.

A differenza di Apuleio, però, Otello non fa riferimento a quelle pratiche magiche e infernali di cui viene accusato. Se la sua seduzione è magia – ci fa indirettamente capire – essa deriva soltanto dall'incanto di una parola 'movimentata' e ammaliante che si rivela essere l'unico strumento dell'amore suscitato. Per conquistare Desdemona, Otello non ha bisogno del denaro che Iago suggerisce a Rodrigo di accumulare. Il Moro racconta infatti di avere fatto innamorare la nobile ragazza veneziana con la parola, proprio come Ulisse fece con Nausicaa alla corte dei Feaci, narrando le avventure compiute e la conoscenza di altri mondi:

I ran it through, even from my boyish days  
To the very moment that he bade me tell it;  
Wherein I spake of most disastrous chances,  
Of moving accidents by flood and field,  
Of hair-breadth 'scapes i' the imminent deadly breach,  
Of being taken by the insolent foe  
And sold to slavery, of my redemption thence

30 La traduzione inglese dell'*Asino d'oro* è quella di William Adlington, *The Golden Asse* (1566).

And portance in my travels' history;  
 Wherein of antres vast and deserts idle,  
 Rough quarries, rocks, and hills whose heads touch heaven,  
 It was my hint to speak, such was the process;  
 And of the Cannibals that each other eat,  
 The Anthropophagi, and men whose heads  
 Do grow beneath their shoulders. This to hear  
 Would Desdemona seriously incline (I, iii, 131-145)

[Le narrai tutto, dai miei giorni di ragazzo fino al momento stesso in cui ero stato pregato di raccontare: parlai degli eventi più disastrosi, delle avventure per mare e per terra, di quando mi salvai per un soffio da un'improvvisa sconfitta, preso dall'insolente nemico e venduto come schiavo; del mio successivo riscatto, e di come vissi viaggiando; raccontai di vaste caverne e di monotoni deserti, di cave rocciose, impervie, di colline le cui cime toccano il cielo, e poi andavo avanti e narravo dei Cannibali che si divorano l'un l'altro, degli Antropofagi, e di quegli uomini la cui testa cresce sotto le spalle. Ad ascoltare di ciò Desdemona era particolarmente interessata]<sup>31</sup>

Al termine di questo racconto, ricco di tanti *mirabilia*, il doge sarà costretto ad ammettere che la propria precedente *opinione* è mutata, e che quel racconto avrebbe sedotto anche la propria figlia. Non solo, ma ordina a Brabanzio di ricomporre il suo rapporto con Desdemona, andato in frantumi ("this magled matter", I, iii, 172).

Se il racconto ha sostituito la magia, l'ha fatto ancora una volta inoltrandosi in altri mondi, nei quali il mito figura emblematicamente come non ancora toccato dalla storia. È possibile che Cesare Pavese ricordi l'immagine delle *hills whose heads touch heaven*<sup>32</sup>, quando nella poesia *Mito* dirà: "Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate. / È mutato il colore del mondo. / La montagna non tocca più il cielo; le nubi / non s'ammassano più come frutti; / nell'acqua non traspare più un ciottolo. / Il corpo di un uomo / pensieroso si piega, dove un dio respirava". Nel passaggio dall'adolescenza all'età adulta è "morta l'estate"; si è infranto il legame di corrispondenza tra uomo e natura; la comunicazione spontanea ha lasciato spazio alla distanza che si proietta nei corpi e nell'amore. Come nel breve intermezzo di *El nuevo mundo*, infatti, in questa tragedia il mondo mitico di Otello, in corrispondenza del quale era sbocciato l'amore, viene scalzato e distrutto non soltanto – semplicisticamente – dall'irrompere della storia, ma soprattutto dalla perversione di istinti irrazionali ad opera della fredda e machiavellica invidia di Iago. Questi fa

31 G. Melchiori, introduzione a W. Shakespeare, *Otello*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, 9 voll., IV. *Le tragedie*, pp. 314-315.

32 Cfr. W. Shakespeare, *Sonnets*, VII.

l'uso più sapiente e distruttivo al tempo stesso delle caratteristiche fisiche e psicologiche di Otello, invalidando ogni possibilità spontanea di comunicazione e di fusione, chiudendo letteralmente ogni spazio corporeo (l'occhio *in primis*) di contatto o rendendolo peccaminoso<sup>33</sup>.

*"Haply, for I am black": tra coccodrilli, rospi, fiori e alabastrì*

Dopo essere state in un primo tempo smentite dalle difese di Otello, nel secondo atto della tragedia le macchinazioni di Iago riescono a fare presa, in quanto egli capisce che la forza delle qualità naturali del protagonista va invalidata attraverso l'azione sugli altri personaggi. A questo punto del dramma l'identificazione di Otello con Ulisse si infrange, quasi a rovesciarsi e a sdoppiarsi nell'espedito del vino, usato da Iago per ubriacare Cassio (II, iii, 45 sgg.). Si dà così inizio alle violenze e alle frodi che faranno scaturire la tragedia finale. Sarà quindi Iago, paradossalmente, ad assumere il ruolo di Ulisse – quello della ragione contro la barbarie del Ciclope, della "wit" contro la "witchcraft" (II, iii, 374). Ne deriva il caos, che fa presa nel cuore e nella mente di Otello in corrispondenza con il crescendo dei dubbi instillati dall'antagonista, e che sostituisce l'amore annientato ("and when I love thee not, / Chaos is come again"<sup>34</sup>). La prima vittima della confusione generata è l'identità di Otello, il quale perde sicurezza in se stesso e per la prima volta si scontra con il complesso del *colore* e della diversità dapprima riscattati:

Haply, for I am black,  
And have not those soft parts of conversation  
That chamberers have, or, for I am declined  
Into the vale of years (yet, that's not much)  
She's gone, I am abus'd (III, iii, 262-266)

[Forse perchè sono nero, e non ho questi modi affettati di conversare che hanno i damerini, oppure perché sto già percorrendo la china degli anni – sì, ma neanche di tanto – lei se n'è andata, e io sono stato ingannato]

33 Iago è un esempio di "controllo di sé che lo ha emozionalmente isolato dal mondo esterno" (M. Floyd-Wilson, *English Epicures and Scottish Witches*, in «Shakespeare Quarterly», 57 [2006], 2, pp. 131-161, p. 135). La sua azione si rivela una vera e propria *manipolazione* sugli organi della vista dei personaggi coinvolti nella tragedia: cfr. L. Love Sloan, *Trumpeting and "seeded" Eyes. A Semiotics of [Eye]conography in Othello*, in P. C. Kolin (ed. by), *Othello. New Criticas Essays*, pp. 363-377.

34 [E quando non ti amerò più, tornerà il caos]. Cfr. A. Serpieri, *L'eros negato*, Napoli, Liguori, 2003.

Si tratta di un tormento che non deriva dalla realtà delle cose (sia perché il pubblico sa che Desdemona è innocente, sia perché lo stesso Otello ammette che il tradimento, quand'anche fosse consumato, non lascerebbe segni: III, iii, 344 sgg.), ma da un'immaginazione manipolata e resa distorta dalla volgarità dei pensieri figurati da Iago<sup>35</sup> (IV, i, 5 sgg.). Essa si sostituisce alla verità e – trasmettendosi al pensiero di Otello e del pubblico stesso – a sua volta si fa rivelazione di un mondo che si esprime in doppiezza e si ripartisce confusamente tra verità e menzogna, evidenza e allucinazione (III, iii, 384)<sup>36</sup>. Proprio questa scena, in cui Otello si domanda se la donna che fino a quel momento ha amato sia sincera o bugiarda, ricorda la disperazione di Troilo di fronte alle macerie dell'amore tradito per Cressida. Nonostante il punto di vista di Troilo (che sostituisce la verità dell'adulterio con una fantasia che lascia integra la *propria* Cressida) sia in apparenza opposto a quello di Otello (che sostituisce la verità dell'innocenza di Desdemona con una fantasia che la distrugge), per il pubblico il risultato di questa visione sfasata e anamorfica è corrispondente, ed è rappresentato dalla rottura di un'armonia e di un'unità<sup>37</sup>. Nel caso di Troilo il tradimento ha letteralmente travolto l'integrità del vero, dell'idea platonica che ancora implicitamente figura come vincolo di unità e di sacralità (il legame tra “beauty”, “soul”, “vows”, “sanctimony”), che viene infranto e spazzato via con i “fragments, scraps, the bits and greasy relics”<sup>38</sup> di quella fedeltà ormai rimasticata e unita a Diomede (*Troilus and Cressida*, V, ii, 147-160).

Nell'*Othello* il *principio speranza*, inizialmente riposto in un'alterità mitica e pura con cui l'ipotetico centro della storia e dei suoi rapporti sociali era stato posto in comunicazione, è stato travolto, violato. Otello lo esprime con un'altra immagine fortemente sinestetica e generalmente contrastata, di nuovo al limite del paradosso: “Il mio nome, che era chiaro e fresco come il volto di Diana, è ora sporcato e annerito come il mio stesso volto” (“My name, that was as fresh / As Dian's visage, is now begrim'd and black / as mine own face”, III, iii, 386-388).

35 Quella di Iago è stata definita un'oscena “eyeconography” (L. Love Sloan, *Trumpeting and “seeded” Eyes. A Semiotics of [Eye]conography in Othello*, p. 371). Sembra che la realtà venga a poco a poco costruita dall'immaginazione perversa di Iago.

36 F. Marengo, *La parola in scena*, p. 124.

37 A. Thorne, *Troilus and Cressida and the Bifold Authority of Anamorphosis, in Vision and Rhetoric in Shakespeare. Looking through Language*, Basingstoke and London, Macmillian Press, 2000, pp. 134-165.

38 [i frammenti, gli avanzi, i morsi, i resti unti].

La corrispondenza tra i due spazi, tra i due mondi – resa vana dagli sforzi di Iago di tenere tutto chiuso, ostile e separato<sup>39</sup>, e dalla sua ossessiva attenzione ad aspetti di gratificazione economica e personale (cfr. V, i, 10-20) – si è risolta in orrore, brutalità, follia. Fin dall’inizio, infatti, quando dichiara “I am not what I am” (“Non solo quello che sono”, I, i, 64), Iago spezza la tautologica definizione di Dio (“io sono colui che sono”, *Esodo*, 3, 14; “io sono colui che è, che era, che viene”, *Apoc.*, I, 4) che sottolineava “il legame della divinità con il mondo”<sup>40</sup>, e dichiara il suo odio per coloro che lo circondano nella volontà di agire per il suo solo fine (“for my peculiar end”, I, i, 60). La conseguenza finale di questo suo piano è l’improvviso esplodere di quelle forze collegate alle origini di Otello, ma riportate (direi letteralmente *pervertite*) a impressioni di pericolo e di disgusto, fatte scaturire nell’immaginazione dell’innamorato quando Iago scatena in lui la furiosa gelosia. Dal punto di vista dello spettatore, lo sprigionarsi di queste passioni dà corpo a paure e a pregiudizi fino a quel momento inespressi e, al tempo stesso, serve a privare l’alterità di ogni acritica idealizzazione. Le paure riemergono e rivivono nell’immaginario collettivo come inevitabilmente mostruose e pericolose in quanto si confondono, senza riuscire a risolversi positivamente, con le domande e le finalità della società egemonica, sempre più orientata verso la chiusura dell’individuo e l’affermazione personale.

Proprio nel fatale contatto tra la figurazione delle menzogne di Iago e la loro presa sull’immaginazione di Otello, si presentano agli occhi dello spettatore strane e mostruose metamorfosi: dalla terra fecondata dalle lacrime delle donne si generano coccodrilli (“O devil, devil! If that the earth could teem with woman’s tears / Each drop she falls would provide a crocodile”<sup>41</sup>, IV, i, 244-245), mentre sono evocate “capre e scimmie” (“Goats and monkeys”, IV, i, 261) e la limpida sorgente da cui dovevano scorrere la vita e l’amore di Otello si trasforma in “un pantano in cui si annodano e si accoppiamo luridi rospi” (“a cistern for foul toads / To knot and gender in”, IV, ii, 60-61). L’onestà di Desdemona viene paragonata alle mosche che brulicano d’estate nei macelli sulla carne in putrefazione (“as

39 “Iago deve ridurre tutti a monadi monologanti. Ma in ciò egli è aiutato da un’umanità già lacerata da divisioni, già preda di ciechi antagonismi, un’umanità moderna insomma, dove tutti parlano senza capirsi” (F. Marengo, *La parola in scena*, p. 125). Cfr. H. Berger, *Acts of Silence, Acts of Speech: How to Do Things with Othello and Desdemona*, p. 6.

40 E. Corsini, *Apocalisse prima e dopo*, p. 110.

41 [O demonio, demonio! Se la terra potesse fecondarsi con lacrime di donna, ogni goccia caduta genererebbe un coccodrillo].

summer flies are in the shambles, / That quicken even with blowing"<sup>42</sup>, IV, ii, 65-66). Un'immagine che stride con quella immediatamente successiva, peraltro ambigua, dell'erba selvatica, ma così amabilmente splendida e profumata da fare male ai sensi, e che mai doveva nascere ("O thou weed! / Who art so lovely fair and smell'st so sweet / That the sense aches at thee, would thou hadst ne'er been born"<sup>43</sup>, IV, ii, 66-69).

Si può dire che le viscere disgustose di Maometto, descritte nell'*Inferno* dantesco e a cui fa riferimento Said, siano tornate a materializzarsi in queste forme mostruose che hanno reificato sentimenti e altre forme di comunicazione. In *Romeo and Juliet*, analoghe mostruosità prendevano la forma degli animali imbalsamati che Romeo vedeva sulle pareti della bottega dello speziale, tali da comporre un meschino spettacolo:

And in his needy shop a tortoise hung,  
An alligator stuff'd, and other skins  
Of ill-shaped fishes; and about his shelves  
A beggarly account of empty boxes,  
Green earthen pots, bladders and musty seeds,  
Remnants of packthread and old cakes of roses,  
Were thinly scatter'd, to make up a show (*Romeo and Juliet*, V, I, 43-48)

[E nella sua squalida bottega stavano appese una tartaruga, un coccodrillo imbalsamato, e altre pelli di pesci dalla macabra forma; e sulle sue mensole sordidi accumuli di scatole vuote, verdi vasi di terracotta, vesciche, sementi ammuffite, spaghi smozzicati, vecchi confetti di rosa, tutto miseramente sparpagliato, e tutto in bella mostra]

Una spettacolare miseria che Romeo sottolinea anche nel momento in cui dà allo speziale denaro in cambio del veleno ("There is thy gold – worse poison to men's souls, / Doing more murther in this loathsome world, / Than these poor compounds that thou mayst not sell"<sup>44</sup>, V, i, 80-81), identificando in tale scambio la meschina volgarità di un mondo economico e sociale indirettamente responsabile della morte dei due amanti. Il suo augurio è che con quel denaro lo speziale riesca almeno a riscattare la sua consunta avarizia ("Buy food and get thyself in flesh"<sup>45</sup>, V, i, 84).

42 [come mosche estive sui macelli, che nascono veloci dai miasmi].

43 [Oh, erbaccia! Che sei così amabilmente bella e profumi con tanta dolcezza, da fare male ai sensi... Non fossi mai nata!]. Cfr. C. F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, in part. Animal Imagery in *Othello*, pp. 334 sgg.

44 [Eccoti il denaro, il peggiore veleno per l'anima umana, in questo mondo disgustoso più assassino di questi inutili intrugli che non potresti vendere].

45 [Compra del cibo e mettiti in carne].



Nell'*Othello*, alla parola mitica e magica che metteva in relazione amorosa mondi lontani, dèi e uomini (come in Apuleio e come sarà in Pavese), è subentrata come unica forma di nominazione il timbro a fuoco che da quel momento rappresenta l'unica forma di connotazione per Desdemona: quello di "whore", *puttana*, pronunciato in tutte le sue varianti. La causa non trova più una corrispondenza nel nome, nemmeno da confidarsi in segreto alle caste stelle (V, ii, 2). Piuttosto, come nell'ingresso all'*Inferno* dantesco, la luce deve essere spenta, il *logos* annientato. Il corpo di Desdemona rimane infatti chiuso, intatto come l'alabastro, luminoso di una bellezza che – a differenza di quella di Giulietta, capace di fare risplendere di luce anche la tomba come una sala di festa (cfr. *Romeo and Juliet*, V, iii, 83 sgg.) – deve essere spenta, oscurando anche le altre torce: "Put out the light, and then put out the light"<sup>46</sup> (V, ii, 10), ripete Otello. Il quale compie un percorso inverso rispetto a quello di Pigmalione nelle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>47</sup>. Il personaggio mitologico, infatti, disgustato dal comportamento delle "sconce" Propeptidi ("obscae", *Metamorfosi*, X, 238) – ragazze provenienti da una città di Cipro, che per prime fecero commercio del loro corpo (X, 220 sgg.) – decise di non sposarsi, ma volle scolpire nell'avorio quella donna bellissima di cui si innamorò, rendendola poi viva e fertile con l'intervento di Venere:

interea niveum mira feliciter arte  
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci  
nulla potest, operisque sui concepit amorem (X, 247-249)

[quindi, grazie alla sua arte felicemente meravigliosa, scolpì il niveo avorio e gli diede una forma, mai eguagliata da nessuna altra donna, e si innamorò della sua opera d'arte]

Otello compie, appunto, il percorso inverso: spegne quella "geniale opera d'arte della natura" ("Thou cunning'st pattern of excelling nature", V, ii, 11) con la quale dapprima si era stabilito un rapporto d'amore completo e corrisposto. Invece di fare vivere il suo corpo, lo chiude come un sepolcro di alabastro. A differenza delle torce, la luce di Desdemona non potrà più essere accesa neanche dal fuoco di Prometeo ("I know not where is that Promethean heat / That can thy light relume"<sup>48</sup>, V, ii, 11-13). Il dio del progresso delle arti e delle tecniche, delle scoperta e del fuoco, tanto ricorrente nella letteratura

46 [Spegni questa luce, e poi quest'altra].

47 Cfr. R. Headlam Wells, *The Metamorphosis of Othello*, in O. Lausund – Olsen S. H. (eds.), *Self-fashioning and Metamorphosis in Early Modern Literature*, Oslo, Novus Press, 2003, pp. 102-134, p. 120.

48 [Non so dove potrei trovare quell fuoco di Prometeo capace di riaccenderti].

di questo periodo, resta lontano e irraggiungibile di fronte alla distruzione a cui si accompagnano – nelle parole divise di Otello che precedono il delitto – altri segni antitetici, ossimorici e paradossali che violano ormai completamente quella natura che egli stesso ha schiuso e forzato. “That death’s unnatural that kills for loving”<sup>49</sup> (V, ii, 42), dirà Desdemona poco prima di essere uccisa. Come nel *Romeo and Juliet* la tragedia è segnata dall’oscurarsi del sole (V, iii, 305), e nel *Macbeth* si alternano, nel sabba delle streghe, altrettanto mostruosi animali a evidenti segnali apocalittici, oltre alle immagini di orrore del *King Lear*<sup>50</sup>, anche il gesto di Otello porta con sé “una sconfinata eclisse di sole e di luna, mentre il mondo terrorizzato si spalanca di fronte a tale sconvolgimento” (“it should be now a huge eclipse / Of sun and moon, and that the affrighted globe / Should yawn at alteration”, V, ii, 100-102).

Il *tragic glass* che apriva il *Tamburlaine* torna ora a porsi sotto gli occhi di Iago – nelle parole di Lodovico – come ultimo, atroce spettacolo, *the object poisons sight*:

O Spartan dog!  
More fell than anguish, hunger, or the sea.  
Look an the tragic loading of this bed;  
This is thy work; the object poisons sight;  
Let it be hid (V, ii, 362-266)

[O cane spartano, più crudele del dolore, della fame, del mare! Guarda il tragico carico di questo letto: è opera tua. È l’oggetto di uno spettacolo che avvelena la vista; che sia coperto!]

## Antony and Cleopatra

### *Venere e Bacco, giochi e baccanali: mondi ubriachi*

In *Antony and Cleopatra* l’incontro tra i due mondi rappresentati sulla scena, l’Egitto e Roma<sup>51</sup>, implica ancora una volta il superamento, meta-

49 [Va contro la natura uccidere per amore].

50 “Nelle tragedie specialmente, la tensione apocalittica diventa sempre più rilevante; *King Lear*, *Macbeth*, e *Antony and Cleopatra*, tutti contengono il mito apocalittico” (J. Wittreich, ‘Image of that horror’: the Apocalypse in *King Lear*, in A. Patrides – J. Wittreich eds., *The Apocalypse in English Renaissance thought and literature*, pp. 175-206, p. 177).

51 “La polarità dominante nella rappresentazione scenica, sostenuta da una forte sottolineatura figurativa è senza dubbio quella etico-politica, l’incontro e lo scontro

forico e reale, di confini, nel segno di una dilatazione dell'universo la cui emozione conoscitiva rischia però di traboccare e di disperdersi a contatto con una logica di potere che tende, da entrambe le parti in forma diversa, alla reificazione e alla dissipazione. La vitalità e la *dismisura* che, per tradizione, sprigionano dall'Oriente e dall'Egitto, mettono in contatto le due polarità per farle esplodere. D'altra parte, con l'irrompere del *paesaggio* orientale nello spazio romano – nell'iniziale collocazione del dramma in Egitto e, ancora di più, nel recupero memoriale che lo rielabora successivamente davanti al suo pubblico, e poi nei continui spostamenti e movimenti dei personaggi – ci troviamo di fronte allo schiudersi di un altro vaso di Pandora. Cleopatra stessa è una sorta di incarnazione di molti *tabu*.

Plutarco, nell'analizzare la disfatta che porterà alla morte dei due personaggi e alla battaglia di Azio, insiste molto sull'effetto degli stereotipi orientali nel descrivere come Antonio ceda al fascino della donna e alle sue molteplici seduzioni, opponendovi la severa disciplina romana; ne mette inoltre in rilievo l'aspetto dionisiaco, travolgente e ambiguo<sup>52</sup>. Shakespeare accoglie alcune di queste immagini<sup>53</sup>, rappresentando però i due protagonisti come eroi tragici di un *nuovo mondo* in bilico tra l'antica soggezione alla ruota della fortuna e al volere degli dèi e il desiderio di scommettere su se stessi e sulla propria libertà, di esporsi al gioco e al rischio, in campo

---

tra due civiltà, o meglio tra due culture" (G. Melchiori, *Introduzione a Antonio e Cleopatra*, in Shakespeare, *I drammi classici*, V, Milano, Mondadori I Meridiani, 1978-1983, pp. 447-461, p. 453). Cfr. J. Hirsh, *Rome and Egypt in Antony and Cleopatra and in Criticism of the Play*, in *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, ed. by Sara Munson Deats, New York and London, Routledge, 2005, pp. 175-192.

52 Plutarco ricorda che, quando Antonio entrò ad Efeso, "lo guidavano donne travestite da Baccanti, e uomini e ragazzi da Satiri e da Pan; e la città era zeppa di edera, tirsi, cetre, zampogne e flauti, mentre la gente lo acclamava come Dioniso". Per alcuni, inoltre, godeva degli epiteti dionisiaci di Dolce e Soave, per altri di Carnivoro e Selvaggio (*Vita di Antonio*, XXIV, 4-5). Questo aspetto viene ribadito anche nelle fasi immediatamente precedenti alla sconfitta di Azio, quando si dice che Antonio diceva di essere parente di Eracle "per stirpe", e di Dioniso "per modo di vivere", tant'è che si faceva chiamare "nuovo Dioniso" (ivi, LX, 4-6).

53 Gillies osserva che "l'orientalismo della corte di Cleopatra – con il suo lusso e decadenza, splendore, sensualità, effeminatezza ed eunuchi – sembra un'inversione sistematica dei valori romani di temperanza, virilità, coraggio e *pietas*" (J. Gillies, *'the open worlde': the Exotic in Shakespeare*, in *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 88-155, p. 118). Cfr. M. Charney, *Shakespeare's Roman Plays: the Function of Imagery in the Drama*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1961.

individuale come in quello economico e politico<sup>54</sup>. Per questo essi possono anche essere visti come giocatori (di scacchi, l'una contro l'altro), oppure d'azzardo<sup>55</sup>, impegnati in una sfida rivolta verso tutto ciò che è *altro* dal loro spazio condiviso.

Le prevedibili polarità che portano gli spettatori a identificare i diversi spazi vengono poi contaminate e rese indistinte, in una continua "meta-morfosi dello spazio culturale" tracciata dal linguaggio e dall'immaginario teatrale<sup>56</sup>. La ricorrente presenza del vino, in particolare, fin dall'iniziale accenno al banchetto allestito per Cleopatra (I, ii, 10-11) alla richiesta di Antonio prima di morire ("I am dying, Egypt, dying. Give me some wine, and let me speak a little"<sup>57</sup>, IV, xv, 42-42), rappresenta (assieme al mare) uno dei principali vettori dell'infrangimento dei confini che si manifestano agli spettatori: Egitto e Roma, appunto, intreccio amoroso e storico-politico, nel consueto sviluppo shakespeariano del *double plot*. Lo svolgimento del dramma, con tutte le sue azioni e i suoi convulsi spostamenti, sembra infine scandito da un conto alla rovescia che, come il ticchettio di una bomba ad orologeria, travolge le mosse dei due protagonisti fino all'esito tragico.

È inoltre evidente che Cleopatra incarna l'Oriente e, insieme, il piacere assoluto, come si legge tra le righe quando Antonio afferma che il suo piacere sta nell'Est, ad Oriente ("I'th'East my pleasure lies", II, iii, 37-39)<sup>58</sup>. La meta della sua seduzione – sotto certi aspetti come quella di Tamerlano – è però l'infinito, e si compie attraverso una sontuosa spettacolarizzazione della realtà esaltata dal fascino e dalla enorme ricchezza che la mitologia riversa nelle terre orientali. A differenza di quanto accade nel dramma di Marlowe, tuttavia, i due protagonisti non arrivano in trionfo al termine

54 Si veda anche P. Bernstein, *Against the Gods: The Remarkable Story of Risk*, New York, John Wiley and Sons, 1996.

55 Il rapporto che si instaura tra Antonio e Cleopatra potrebbe essere letto alla luce della "teoria dei giochi" e dalle reazioni psicologiche che si collegano a questo comportamento economico. Cfr. L. Woodbridge, "He beats thee 'gainst the odds". Gambling, Risk Management, and *Antony and Cleopatra*, in *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, pp. 193-211. Si rinvia inoltre a: John von Neumann e Oskar Morgenstern, *Theory of Games and Economic Behavior* (1944), Oxford, Princeton University Press, 2004.

56 A. Hiscock, 'Here is my space': The Politics of Appropriation in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*, in *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004, pp. 83-113, cit. p. 113.

57 [Sto morendo, Egitto, sto morendo. Dammi un po' di vino, e lasciami parlare ancora un poco].

58 C. Belsey, *Cleopatra's Seduction*, in T. Hawkes (ed.), *Alternative Shakespeare*, London, Routledge, 1996, 2 voll., II, p. 53.

della loro vita ma, per così dire, crollano tra le macerie sollevate dal loro stesso desiderio. Le ragioni di questo scacco mettono in evidenza da una parte la *mostruosità* che la sproporzione tra desiderio e realtà comporta<sup>59</sup>, dall'altra la distruzione di curiosità, creatività e di vitalità (legati, appunto all'Oriente, e allo spazio dell'amore di Antonio e Cleopatra)<sup>60</sup>. Essa è provocata dalle dinamiche del potere politico, che annienta al tempo stesso i due protagonisti e il loro spazio.

Questa tensione si nota fin dall'inizio, dove i primi a superare la misura sono gli occhi di Antonio, che come Marte ha abdicato ai suoi doveri di combattente per cedere alle lusinghe dell'amore. Si ritrova l'immagine mitologica di Venere e Marte sottesa alla rappresentazione delle dinamiche tra amore e guerra, che in Shakespeare era stata recuperata, con un significato meno pacifico e più ambiguo rispetto a quella proposta in Lucrezio e in Lope de Vega, già nel poemetto giovanile *Venus and Adonis*<sup>61</sup>. Il contatto tra Venere e Marte, o tra Venere e Bacco come nella rappresentazione dei due personaggi nella *Vita di Antonio* di Plutarco, rappresenta qui l'unione tra la forza assoluta del desiderio, teso verso l'infinito (Venere), e il suo tramite più potente, il dio del vino, Bacco, protagonista di un mito destabilizzante, legato alla "violenza delle emozioni", capace di infrangere le antitesi stesse di cui è simbolo: verità e sfrenatezza, creatività e licenza<sup>62</sup>. Il suo legame con Venere è molto fecondo, e qui soprattutto perché evoca l'immaginario neoplatonico e bruniano che tratteggia la poesia e la conoscenza della verità<sup>63</sup>. Esso, però,

59 "This is the monstrosity in love, lady, that the will is infinite, and the execution confined; that the desire is boundless and the act a slave to limit" (Questa è la mostruosità dell'amore, mia signora, che la volontà è infinita e la sua esecuzione è limitata; che il desiderio è senza limiti e l'atto è schiavo del limite, *Troilus and Cressida*, III, ii, 72 sgg.)

60 Sull'aspetto creativo legato alle seduzioni di Cleopatra, cfr. P. A. Parolin, "Cloyless Sauce": The Pleasurable Politics of Food in *Antony and Cleopatra*, in *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, pp. 213-231.

61 La coppia divina solletica anche l'immaginario dell'eunuco Mardian (*Antony and Cleopatra*, I, v, 17). Cfr. J. Lyly, *Sappho and Phao* (1584). Si vedano i saggi: D. Callaghan, *The Book of Changes in a Time of Change: Ovid's Metamorphoses in Post-Reformation England and Venus and Adonis*, in R. Dutton – J. E. Howard eds., *Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Blackwell, 2003-2006, pp. 27-45; K. Duncan Jones, "Look Here, Upon This Picture, and On This": *Venus and Lucrece*, in C. Johnson (ed.), *In the Footnotes of William Shakespeare*, Münster, Lit Verlag, 2005, pp. 88-102.

62 M. Fusillo, *Dio dell'alterità, dio delle polarità*, p. 17.

63 A questo immaginario Gilberto Sacerdoti dedica molta attenzione nel suo saggio *Nuovo cielo, nuova terra. La rivelazione copernicana di «Antonio e Cleopatra di Shakespeare»*, Bologna, il Mulino, 1990.

può rappresentare anche un accostamento potenzialmente pericoloso, quando la sua intensa forza utopica, di *principio speranza*, alimenta la *libido di potere* (già principale forza motrice della storia nella riflessione storiografica ed etnografica di Tacito<sup>64</sup>) che investe gli spazi dell'amore e della politica. La spada deposta da Antonio sul letto di Cleopatra (II, ii, 237-238) resta un segno isolato e topico, non sufficiente a interrompere le ostilità, le ambiguità politiche e le violenze che coinvolgono i due popoli e, con essi, il mondo intero. Dal punto di vista simbolico, piuttosto, in questo dramma è costante la corrispondenza tra eroismo ed erotismo – alla base dei movimenti e dei rapporti figurati ed espressi anche nel *Troilus and Cressida* – che si sviluppa intorno all'idea di una lussuria descritta come dissipazione e malattia.

Non è tanto l'Oriente che perverte l'Occidente, quanto la soggezione di entrambi a una logica che invalida ogni rapporto creativo e fecondo, trasformando le immagini legate al nutrimento e al cibo in metafore di bulimia e anoressia, e quelle legate all'amore e al sesso in segni di lussuria e violenza, di conquista, di reificazione e dissipazione<sup>65</sup>. La stessa Cleopatra, nel suo continuo sforzo di dirigere e di controllare ogni mossa del proprio amante-avversario, esprime un'altra forma di *libidine di dominio* che si manifesta sia attraverso il suo ruolo implicito e metateatrale di regista, sia in quel sapiente gioco di scacchi dove ogni mossa è calcolata<sup>66</sup>. La regina dà vita allo stesso spettacolo teatrale di cui è protagonista, ma ne sancisce anche la fine, la dissoluzione, travolta anch'essa da quell'esplosione di forze e di passioni che non risparmia nessun personaggio. Antonio inizialmente sta al gioco, dirigendo bene le proprie mosse, cercando di godere delle seduzioni della regina e, al tempo stesso, di obbedire alla *ragione di Stato* della sua patria, ma finisce per essere (lui e soprattutto la sua identità di "triple pillar of the world"<sup>67</sup>, I, i, 12, a poco a poco *scardinata* e distrutta) fulcro e vittima di questo mondo in bilico e in dissoluzione. La sua stessa *dotage* può essere intesa come "lussuria, ma anche, nel contesto, come declino"<sup>68</sup>.

64 Nella *Vita di Antonio* l'incontro tra Antonio e Cleopatra avviene come momento culminante ("male estremo": *teleutaion kakón*, XXV, 2) di una fusione rovinosa tra l'indole del condottiero con i lussi e le mollezze orientali.

65 Per i rapporti simbolici di queste patologie, si veda M. Recalcati, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Milano, Mondadori, 1997. Per un'analoga analisi nel *Troilus and Cressida*, rimando al capitolo *Il consumo e il cibo*, dal mio saggio *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, pp. 236-240.

66 Cfr. *supra*: n. 60.

67 [terzo pilastro del mondo].

68 C. Belsey, *The Divided Tragic Hero*, in Richard Dutton and Jean E. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works*, vol. I. *The Tragedies*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 73-94, p. 77.

Agli occhi del pubblico, l'Est figura più esplicitamente quando viene riscoperto a distanza, dalla *ri-narrazione* romana, ingigantito nei suoi aspetti meravigliosi e spettacolari nelle parole di Enobarbo (II, ii, 190-205). Oltre allo splendore che circonda la regina egizia, il personaggio descrive anche quel sovvertimento di notti e di giorni che ha reso le prime splendenti per il tanto bere ("we did sleep day out of countenance; and made the night light with drinking"<sup>69</sup>, II, ii, 189-190). Il vino non si limita alle feste orientali, ma diventa un principio osmotico che mette in comunicazione i due mondi attraverso la dismisura emotiva, in un'implicita corrispondenza con il mare, che promette di rendere accessibili *nuovo cielo, nuova terra*<sup>70</sup>. Simbolo di questa instabilità, mezzo di scoperta e di amplificazione visionaria dell'altro, ma anche tramite di un'assimilazione che si risolve qui in una diffusa catastrofe, esso rappresenta la creatività naturale e la forza dionisiaca, ma anche l'espressione di un'incontrollata dissipazione, di una visione allucinata che accomuna il reciproco sguardo e la reciproca rappresentazione<sup>71</sup>. Inoltre, il vino mette in evidenza i più profondi legami con il sangue e con la morte generati dal disordine politico, come dimostra la corrispondenza tra la scena quinta dell'atto II – che si svolge ad Alessandria, nel palazzo di Cleopatra, tra musiche, cibi, ricordi di pesca e scambi tra messaggeri e regina condotti in termini economici e mercantili – e la scena settima, rappresentata sulla galea di Pompeo, al largo di Capo Miseno, sempre alla presenza di musicisti, vino, tavola imbandita e altri stravizi.

In questa scena l'ebbrezza alcolica, dominante come nel *logos egizio* di Enobarbo, ispira i dialoghi iperbolic<sup>72</sup>, talvolta al limite del surreale, di cui sono protagonisti i romani. Lepido è "acceso in volto" ("high-coloured"), perché "l'hanno fatto bere fino a ubiacarsi" ("They have made him drink alms-drink", II, vii, 3-4). L'immaginazione torna così a dare forma alle paure, e precisamente alle mostruosità animali esotiche come il serpente del Nilo, a cui Lepido attribuisce la leggenda di essere nato dal fango

69 [abbiamo trasformato il giorno dormendolo tutto e resa la notte luminosa per il tanto bere].

70 Si veda anche il proclama di Antonio: "By sea, by sea" (*Antony and Cleopatra*, III, vii, 40).

71 Anche per questo dramma, come per *El nuevo mundo* e *The Tempest*, dobbiamo pensare a uno sguardo anamorfico: cfr. S. Munson Deats, *Shakespeare's Anamorphic Drama: A Survey of Antony and Cleopatra in Criticism, on Stage, and on Screen*, in *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, pp. 1-94.

72 L'uso dell'iperbole, ampiamente presente anche nei drammi di Marlowe, è analizzata – nei collegamenti tra letteratura rinascimentale e classica – nel saggio: G. V. Stanivukovic, "Mounting Above the Truth": *On Hyperbole in English Renaissance Literature*, in «Forum for Modern Language Studies», 43 (2007), pp. 9-33.

per virtù del sole, e identificato nel coccodrillo (II, vii, 25-26), collegato a Cleopatra<sup>73</sup>. La meraviglia che esso genera per le sue dimensioni è paragonabile al racconto della maestosità delle piramidi, la cui bellezza è sussurrata all'orecchio da un personaggio all'altro, tra i vari brindisi che si susseguono durante la scena (II, vii, 30 sgg.). La dimensione iperbolica di questi aneddoti fomentati dal vino, in apparenza frantumati e incoerenti, si collega poi più a quella tragica inconciliabilità tra meraviglia creativa e libidine del potere che accomuna i due mondi, tant'è che Menas chiede ripetutamente a Pompeo se vuole essere "padrone del mondo" ("lord of the world"/ "lord of the whole world", II, vii, 57 e 59), promettendogli di essere "il Giove terrestre" ("the earthly Jove", II, vii, 64). Le manie di grandezza messe in luce dal delirio ubriaco enfatizzano la follia delle trattative che precedono il formarsi del triumvirato tra Antonio, Cesare Ottaviano e Lepido (43-33 a.C.). Infatti, se la terza parte del mondo è ubriaca, ossia Lepido (II, vii, 81-87), anche Cesare si ritrova "con il cervello intorpidito" ("my brain ... fouler", II, vii, 92-93) e si lascia coinvolgere in quest'orgia che non ha nulla da invidiare a quelle egizie, anzi, che diventerà presto "an Alexandrian fest", "the Egyptian Bacchanals" (II, vii, 89 e 98) – un inabissarsi nel soffice Letè, una danza sfrenata e orgiastica ("wild disguise", II, vii, 118) che segue il movimento del mondo, come ripete la canzone del vino:

*Music plays. [...]*

THE SONG:

Come, thou monarch of the vine,  
Plumpy Bacchus with pink eyne!  
In thy fats our cares be drowned,  
With thy grapes our hairs be crowned:  
Cup us, till the world go round,  
Cup us, till the world go round! (II, vii, 106-111)

[*Suono di musica (...)*]

CANZONE: vieni, re del vino, Bacco paffuto dagli occhi socchiusi! Nelle tue botti affoghiamo i nostri pensieri, e con i tuoi grappoli facciamo corone: versaci da bere, finché il mondo gira; versaci da bere, finché il mondo gira<sup>74</sup>]

73 Cfr. *Hamlet*, II, ii, 179. Sull'identificazione tra Cleopatra e il serpente del Nilo, si veda N. Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1986 [ed. orig. *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto, University of Toronto Press, 1967].

74 Gabriele Baldini traduce "fino alla fine del mondo", in W. Shakespeare, *Antonio e Cleopatra*, Milano, BUR, 1962-1999, p. 115.



Come si è già anticipato, la tragedia di Euripide *Le Baccanti*, con la messa in scena del dionisismo, si era spinta molto al di là della possibilità di rappresentare un semplice rapporto dicotomico di opposizione tra ragione e natura, moltiplicando le prospettive e sconfinando dal nucleo contenitivo della *polis* classica. Così nel dramma satiresco *Ciclope*, il tradizionale scontro tra Ulisse e Polifemo, attraverso la sua impostazione grottesca, confondeva i ruoli, complicando il punto di vista della narrazione omerica. Analogamente, nell'*Antony and Cleopatra* il ruolo dell'opposizione tradizionale tra Ulisse e il Ciclope – quindi tra l'affermazione di un'identità centrale e l'alterità, con il dominio della ragione sulla barbarie – ancora una volta si incrina, per mettere in discussione le identità e le polarità sociali previste dal dramma e travolte dal caos politico e individuale.

L'ubriacatura degli uomini politici travolge i loro piani e li esaspera, così come la razionalità che fino a un certo punto teneva in equilibrio le mosse di Antonio e di Cleopatra è travolta dall'ebbrezza di un desiderio che diventa paradossalmente sterile, infecondo. Un'impressione simile era comunicata dal capogiro che coglieva Troilo prima di trascorrere la notte con Cressida, essendo egli già cosciente che il piacere non sarebbe stato pari all'aspettativa<sup>75</sup>, ma destinato a diventare lussuria, secondo la diagnosi che Tersite proponeva al pubblico nel corso di tutto il dramma. Così intesa, nella sua entropica mostruosità, la lussuria si definisce anche nel *Sonetto* 129: "th'expense of spirit in a waste of shame / is lust in action"<sup>76</sup>. Il verso ricorda la *waste land* dell'*Apocalisse*, dove le immagini della prostituta e della donna ubriaca introducono la caduta di Babilonia, ridotta a un deserto dopo la distruzione di tutti i suoi lussi: "Guai, guai" – gridano i mercanti – "città grande, ammantata di bisso, porpora, oro, pietre preziose e perle, perché in una sola ora tanta ricchezza è stata ridotta a un deserto (*eremothe*, *Ap.*, XVIII, 16)". I segni apocalittici disseminati nel dramma sono generalmente evocati dalla stessa idea di un'ubriacatura universale, che richiama sia l'immagine – già del *Tamburlaine* – della vendemmia come simbolo della collera (e poi del sacrificio) di Dio, e del vino che si confonde con il sangue salendo fino al morso dei cavalli (*Ap.*, XIX, 20), sia quella della prostituta ubriaca del sangue dei santi (*Ap.*, XVII, 6, altro simbolo di una corruzione politica e religiosa che si fa desiderio di un "do-

75 "I am giddy: expectation whirls me round. / The imaginary relish is so sweet / that enchants my sense", *Troilus and Cressida*, III, ii, 18-20 [Sono stordito: l'attesa mi fa girare la testa. Questa passione immaginaria è così dolce che mi incanta i sensi].

76 [Sperpero dello spirito in vergognosa desolazione / è la lussuria in atto]. *Shakespeare's Sonnets*, ed. by A.L. Rowse, London, Macmillan, 1984.

minio universale”<sup>77</sup>), con la quale “si sono congiunti i re della terra, e con il suo lusso immenso si sono arricchiti i mercanti” (*Ap.*, XVIII, 3). In questo senso anche la ricerca iniziale, amorosa e geografica al tempo stesso, di “new heaven, and new earth” (I, i, 17) – che richiama Isaia (LXV) e *Apocalisse*<sup>78</sup> – finisce per rovesciare parodisticamente la promessa apocalittica della Gerusalemme Celeste (“E vidi un cielo nuovo e una terra nuova, poiché il cielo e la terra di prima se n’erano andati, e il mare non c’era più”, *Ap.*, XXI, 1). Nell’*Antony and Cleopatra* la distruzione si intuiva già all’inizio, nelle immagini di cataclismi che tutto dovevano fare crollare e travolgere, come un maremoto: “Let Rome in Tiber melt” – proclamava Antonio tra le braccia della regina egizia – “and the wide arch / Of the ranged empire fall! Here is my space”<sup>79</sup> (I, i, 35-36). Così, alla successiva notizia del matrimonio di Antonio e di Ottavia, Cleopatra si augurava in termini simili che l’Egitto sprofondasse nel Nilo, trasformando gli animali mansueti in serpenti: “Melt Egypt into Nile! And kindly creatures / Turn all to serpents”<sup>80</sup> (II, v, 79-80).

In questo dramma, quindi, gli aspetti destabilizzanti legati all’immaginario dionisiaco – nel quale “tutte le categorie ben separate, tutte le opposizioni nette che danno alla nostra visione del mondo la sua coerenza, invece di rimanere distinte ed esclusive, si richiamano, fondono, passano le une nelle altre”<sup>81</sup> – superano il moralismo plutarchiano, schiudendo alla lettura tragica della storia una logica delle emozioni e delle passioni che procede dalla rottura delle opposizioni più prevedibili<sup>82</sup>, alla loro crisi, al delinearsi

77 Corsini, *Apocalisse prima e dopo*, p. 459. Nello specifico, si veda anche il saggio: E. Seaton, *Antony and Cleopatra and the Book of Revelation*, in «Review of English Studies», 22 (1946), pp. 219-224.

78 Bevington collega l’espressione a quella presente nella versione ginevrina del 1560 della *Bibbia* (*Antony and Cleopatra*, ed. by D. Bevington, Cambridge, Cambridge University Press, collana *The New Cambridge Shakespeare*, 2005, p. 89, n. 17).

79 [Lascia che Roma si scioglia nel Tevere, e che cada l’ampio architrave del ben ordinato impero].

80 [Che l’Egitto si scioglia nel Nilo! E le mansuete creature si trasformino in serpenti].

81 J. P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991, p. 240 [ed. orig. *Mythe et tragédie deux*, Paris, 1986].

82 Cfr. Fusillo, *Dio dell’alterità, dio delle polarità*, in *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, pp. 15-19. Siamo all’interno di una logica di analisi dell’inconscio che rimanda all’analisi di Matte Blanco: J. Matte Blanco, *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull’antinomia fondamentale dell’uomo e del mondo*, Torino, Einaudi, 1995 [ed. orig. *Thinking, Feeling and Being. Clinical reflections on the Fundamental Antinomy of Human Being and World*, London, Routledge, 1988]; Id., *L’inconscio come sistemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*,

di nuove identità a contatto con l'alterità e con le difese e le forze del modello sociale dominante.

Da questi metaforici maremoti, infatti, si sa che il primo ad essere travolto è proprio Antonio, che da "terzo pilastro del mondo", simbolo di un semi-Atlante reggitore del mondo (I, v, 23), subisce le più alienanti metamorfosi: prende le sembianze di un pesce e, da ubriaco, i vestiti di Cleopatra (II, v, 18-23) – così come Penteo, nelle *Baccanti*, indossa gli abiti di Dioniso e si fa sbranare dalle sacerdotesse del dio; finisce inoltre per identificarsi nella forma inconsistente e mutevole degli animali a cui somigliano le nuvole (IV, xvi, 1 sgg.) e per restare come un viandante che ha smarrito la strada ("I am so lated in the world that I / have lost my way for ever"<sup>83</sup>, III, xi, 2-3); infine, abbandonato da Eracle – che amava (IV, iii, 21-22) e da cui dichiarava di discendere (I, iii, 84-85) – acquisisce l'eredità dell'*Hercules furens* senecano, simbolo di un mondo dove si è perduto l'orientamento, come rivelano le domande dell'eroe nella tragedia latina:

In quas impius  
 terras recedes? Ortum an occasum petes?  
 Vbique notus perdidit exilio locum.  
 Me refugit orbis, astra transuersos agunt  
 obliqua cursus, ipse Titan Cerberum  
 meliore vultu vidit (*Hercules furens*, vv. 1329-1334)

[In quali terre ti ritirerai, empio? Cercherai l'Oriente o l'Occidente? Ovunque noto, non ho più un luogo dove rifugiarmi. Il mondo intero mi sfugge, le stelle deviano dal loro corso in obliquo, e persino Titano guarda Cerbero con volto più benigno]

Sconfitti i principali giocatori, dopo essersi divorati l'un l'altro secondo quell'immagine dell'*universal wolf* presentata nel *Troilus* e riscoperta come metafora della postmodernità<sup>84</sup>, travolti da una forza più grande del loro stesso controllo razionale e da loro paradossalmente innescata, è il momento che il vincitore prenda tutto. E qui il vincitore della Storia è ovviamente Cesare Ottaviano, e con lui l'Impero, simbolo ambiguo dei *satur-*

---

Torino, Einaudi, 1981 [ed. orig. *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth, 1975].

83 [Sono così in ritardo, in questo mondo, che ho perduto la strada per sempre].

84 Cfr. H. Grady, *Shakespeare's Universal Wolf. Postmodernist Studies in Early Modern Reification*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

nia regna<sup>85</sup>, del nuovo cielo e della nuova terra che seguono al disordine repubblicano inghiottito dal mare con la battaglia di Azio.

“A wonderful piece of work”. Cleopatra è un souvenir?

A ben vedere, quindi, le prevedibili divisioni che gli spettatori potevano figurarsi (quelle tra Roma e l'Egitto, tra Occidente e Oriente, tra Antonio e Cleopatra e tra il loro mondo e quello esterno) vengono a poco a poco messe in discussione e travolte dai lussi, dagli abbagli del vino e del potere, sostituite da nuove logiche e da nuovi (momentanei) equilibri. Centrale, però, resta lo spazio dei due protagonisti, “recinto inviolabile e autoreferenziale”<sup>86</sup>, simbolo del teatro come specchio e mimesi della realtà, ma anche sua metaforizzazione straniante, riflessione autocosciente e critica che finisce per accorpare se stesso e l'evocazione del mondo esterno, per mostrare la coscienza delle potenzialità creative e vivificanti del teatro e, insieme, di una spettacolarità che tutto fagocita, abbaglia e vanifica. Come nel *Tamburlaine* di Marlowe, in questo dramma si avverte – proprio attraverso l'intensa apertura metateatrale – la consapevolezza di un'arte mai completamente innocente, che nel suo istinto mimetico (nel *tragic glass*) riassorbe e riflette anche lo spettacolo più atroce, la reificazione dei sentimenti e delle forme che si fanno merce da spendere, da mostrare, da commercializzare. È ben noto come di questa duplicità schizofrenica e consapevole il principale interprete sia il personaggio di Cleopatra, altresì sdoppiata tra l'essere regista e prima attrice del dramma. A lei si addicono la varietà delle passioni e la ricerca dell'applauso (“to chide, to laugh, / To weep: how every passion fully strives / To make itself [...] fair and admired”<sup>87</sup>, I, i, 49-51), a cui si collega implicitamente il sospetto, già di Amleto, per il *pathos* degli attori, la cui espressione non può corrispondere all'autentica profondità della passione stessa (*Hamlet*, II, ii, 556 sgg.).

Questo gioco illusionistico è evidente prima di tutto per Antonio il quale, non appena si allontana da Cleopatra, subisce un processo di vero e proprio straniamento, che lo porta a provare per lei diffidenza e odio, salvo poi

85 Virgilio, *Bucoliche*, IV.

86 Amoruso parla di “un recinto, dal quale in verità non potranno uscire, pena la loro non esistenza” (V. Amoruso, *Nel cuore immobile del tempo. Considerazioni sulla struttura drammaturgica di Antony and Cleopatra*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 191-202, p. 193).

87 [il rimprovero, il riso, il pianto: come ogni passioni lotti intensamente per rendersi bella e applaudita].

tornare a desiderarla ancora più fortemente dopo esserne rimasto a lungo distante. Nel I atto, ad esempio, quando se ne allontana per la prima volta, Antonio teme la propria infatuazione (“dotage”, I, ii, 117 – stessa espressione usata da Filone in apertura del dramma), nonché l’“astuzia” di Cleopatra (“cunning”, I, ii, 144). Per questo, vuole liberarsi dall’incantesimo in cui la regina l’ha coinvolto (“I must from this enchanting queen break off”<sup>88</sup>, I, ii, 127) e desidererebbe addirittura non averla mai vista (I, ii, 151).

Tuttavia, Enobarbo gli rammenta che, se così fosse stato, non avrebbe mai potuto tornare dall’Egitto con il ricordo di una meravigliosa opera d’arte (“you had then left unseen a wonderful piece of work, which not to have been blest withal, would have discredited your travel”<sup>89</sup>, I, ii, 152-154).

Scissa dal suo ruolo di donna in carne e ossa e di innamorata, Cleopatra resta così soltanto un’icona di bellezza, un’immagine dell’Oriente da conservare come al ritorno da un viaggio, da un *gran tour*. E come per il personaggio di Desdemona nell’*Othello*, anche a questo *wonderful piece of work* viene sottratta la calda vitalità che, invece, Pigmalione aveva infuso alla sua creazione. Piuttosto, quella di Cleopatra si avvicina all’immagine priva di corpo, assimilabile all’acqua che riflette nel lago Narciso<sup>90</sup>, alla reificazione figurata dalla mostruosità di Medusa. Il dipinto della Gorgone, inoltre, rappresenta una delle sue facce in cui la regina vede dipinto Antonio, accanto a quella di Marte (II, v, 117-118). Ma raffigura anche Cleopatra stessa, serpente del Nilo, versione metonimica della chioma animata della mostruosa figura.

Tornati a Roma, è sempre Enobarbo – “diventato improvvisamente un tradizionale Mandeville, pieno di meraviglia per l’Oriente e incatenato (non meno del suo pubblico a teatro) dal forte incanto che descrive”<sup>91</sup> – che mostra ai suoi concittadini, attraverso l’amplificazione del punto di vista plutarchiano (*Vita di Antonio*, XXVI), le immagini dell’Oriente e di Cleopatra, “the most triumphant lady” (II, ii, 185), nel suo primo incontro con Antonio sul fiume Cidno:

88 [Devo rompere con questa regina maga].

89 [Non avresti mai potuto vedere un tale pezzo di capolavoro e, se non ne avessi potuto godere, il tuo viaggio ne sarebbe stato sicuramente screditato].

90 Narciso è colui che “visae conreptus imagine formae / spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est” [preso dall’immagine della forma veduta, ama l’illusione senza il corpo, e ritiene che sia corpo ciò che è solo un’onda, Ovidio, *Metamorfosi*, III, 416-417].

91 J. Gillies, “the open worlde”: the Exotic in Shakespeare, in *Shakespeare and the Geography of Difference*, p. 119.

I will tell you.  
 The barge she sat in, like a burnished throne,  
 Burned on the water. The poop was beaten gold;  
 Purple the sails, and so perfumèd that  
 The winds were lovesick with them. The oars were silver,  
 Which to the tune of flutes kept stroke, and made  
 The water which they beat to follow faster,  
 As amorous of their strokes. For her own person,  
 It beggared all description: she did lie  
 In her pavilion – cloth-of gold of tissue –  
 O'erpicturing that Venus where we see  
 The fancy outwork nature. On each side her  
 Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,  
 With divers-coloured fans, whose wind did seem  
 To glow the delicate cheeks which they did cool,  
 And what they undid did. (II, ii, 190-205)

[La galea su cui sedeva, come trono brunito sfolgorava sull'acqua. La poppa era d'oro massiccio; di porpora le vele, così profumate che i venti se ne innamoravano. Argento i remi che seguivano la cadenza delle onde, e l'acqua da questi percossa si faceva più rapida, come vinta d'amore dai loro colpi. In quanto alla sua persona, essa renderebbe inadeguata ogni descrizione: stava distesa su un baldacchino intessuto d'oro superando l'immagine di Venere quale noi vediamo nelle pitture che con la fantasia superano la natura. Da ogni parte accanto a lei stavano sorridenti e graziosi bambini, come amorini ridenti, con ventagli colorati, la cui aria leggera illuminava le guance delicate e le rinfrescava, e così interrompendosi riprendevano]

La luminosità che caratterizza questa descrizione, e che ne sottolinea la teatralità, è rimarcata da Plutarco, nel racconto – omesso nel dramma – della cena che seguiva all'incontro, allestita da Cleopatra in onore di Antonio:

Trovandosi di fronte a un allestimento (*paraskeuè*) superiore a qualsiasi racconto, [Antonio] fu colpito soprattutto dalla gran quantità di luci. Si racconta, infatti, che tante e tali brillassero insieme dappertutto, messe a terra e in alto le une di fronte alle altre, e disposte artisticamente (*diak kosmenena*) e ordinate in quadrati e in cerchi in modo tale che quella visione (*ten opsin*) fosse, tra poche, veramente di quelle degne di essere viste e meravigliose (*axiotheaton kai kalon*). (*Vita di Antonio*, XXVI, 6-7, trad. mia)

Molto sapientemente, Plutarco usa tutta una serie di parole legate alla visione e allo spettacolo per raffigurare la prima 'apparizione' privata della regina egizia al cospetto di Antonio, che alla fine riuscirà a catturare (*erpa-sen*, XVIII, 1, da *harpazo*, verbo che indica il "ghermire" di una preda).

Già per tradizione, quindi, Cleopatra è icona e interprete di una spettacolarità superiore alla natura, generatrice di meraviglia e di straniamento insieme – due sensazioni o modalità che si alternano continuamente e che saranno indiretta causa della sua morte, o meglio, della sua impossibilità di vivere come corpo e come donna fuori dalla teatralità da una parte e, dall'altra, fuori dalla forma spettacolare, duplicata e inconsistente, in cui viene collocata e immaginata dagli altri personaggi. Il vuoto che il suo stesso personaggio crea spiega anche il suo essere matrice letteraria fecondissima e archetipo di una visione occidentale della donna e dell'alterità che qui unisce e, insieme, sovverte tutti i pregiudizi: amarla significa rompere le armonie sociali, sfidare i *tabu* (l'adulterio come quello di Edipo per l'incesto), infrangere le divisioni (quella tra *pleasure* e *necessity*, ad esempio, o tra est e ovest). Meglio vederla (fuori dal momentaneo incanto) come zingara e strega, adultera e merce di scambio.

In questo modo, come per tante bellezze barocche per le quali non si sa se l'arte imiti la natura o viceversa, lo spettatore resta prigioniero di un costante dubbio: fin dall'inizio non sa se Cleopatra sia astuta artefice o vittima della propria reificazione, se sia lei stessa a farsi merce di vendita e di autopromozione (come nel film di Manckiewicz, dove Elizabeth Taylor, nella parte della regina egizia, entra in scena rotolando fuori da un tappeto) o se patisca il punto di vista di chi (come Enobarbo) la qualifica come un *souvenir*, per l'appunto compiendo quell'operazione inversa al gesto d'amore e di vivificazione di Pigmalione. Lo spettatore può solo vedere che, ridotta a *cosa* dal contesto in cui è collocata, Cleopatra non può fare altro che cercare di vincere la sua partita a scacchi con Antonio (a costo di tradirlo e di ingannarlo)<sup>92</sup> – e con il destino stesso e con la Storia che sfida – oppure (e inoltre) confidare nella propria teatralità per sopravvivere come *personaggio* fino all'ultimo. Anche la coscienza critica dello spettatore, quindi, come quella di Antonio, passa continuamente dall'illusione al dovere dello straniamento, dall'incanto dello spettacolo a quella sorta di “strappo nel cielo di carta” che in uno scorcio metateatrale de *Il fu Mattia Pascal* sconcerta l'Oreste di Sofocle e lo trasforma in *Hamlet* di Shakespeare<sup>93</sup>. È lo strappo che fa intuire “a gap in nature” nel quadro che collocava Antonio al centro del foro o piazza del mercato e degli affari (“Entron'd

92 “At fast and loose”: l'allusione è al gioco di dadi degli zingari (*Antony and Cleopatra*, IV, xii, 28).

93 L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Cap. XII. “La realtà non appare più una totalità organica, ma, sotto l'azione della visione “umoristica” che scompone sistematicamente gli oggetti dell'esperienza mettendone a nudo il carattere contraddittorio e incoerente, si sfalda in una pluralità illimitata di frammenti che non possiedono

i'the market-place", II, ii, 227), intento a rimirare la splendida epifania di Cleopatra, nient'altro però che cibo per i suoi occhi ("what his eyes ate only", II, ii, 235). Un quadro duplicato, quasi specularmente, più avanti, nelle parole di Cesare Augusto:

I'th'market-place, on a tribunal silvered,  
 Cleopatra and himself in chairs of gold  
 Were publicly enthroned; at the feet sat  
 Caesarion, whom they call my father's son,  
 And all the unlawful issue that their lust  
 Since than hath made between them (III, vi, 8)

[Nel foro, su una tribuna d'argento, lui e Cleopatra insediati pubblicamente su troni d'oro; e ai loro piedi sedevano Cesarione, che chiamano figlio di mio padre, e tutta l'illegittima discendenza che la loro lussuria da allora ha generato]

A Cesare importa mostrare questo quadro come simbolo di un dominio che si sta estendendo sul mondo, e che sta trasformando Cleopatra in regina assoluta non solo dell'Egitto, ma della Siria, della Lidia, di Cipro. Per questo insiste sull'aspetto pubblico e propagandistico della loro apparizione. "This is public eye?" – gli domanda infatti Enobarbo. "I'th'common show-place, where they exercise"<sup>94</sup> – ribadisce Cesare (III, vi, 11-12), insistendo (come Enobarbo) sulla portata di quelle ricchezze di cui si fa mostra. I tesori e le preziosità orientali assumono dunque un duplice significato: l'uno legato alla conquista romana e l'altro alla *scenografia* di cui si circonda Cleopatra per esaltare se stessa, e di cui si spoglierà soltanto dopo essere stata conquistata (V, ii, 135).

Restare prima attrice e regista fino all'ultimo dona quindi a Cleopatra l'illusione di sfuggire al rischio di essere passiva merce di spettacolo, mostro riflesso dal *tragic glass* del *Tamburlaine*, immagine simbolo di una modernità economica dove tutto è mimesi, e dove non si riesce a distinguere la realtà dalla sua duplicazione<sup>95</sup>. Rotto l'incantesimo di "questa maga fatale" ("this grave charm", IV, xii, 25), Antonio la dipinge come un mostro da esporre al volgo degli sciocchi, per pochi soldi, ad un baraccone ("most monster-like be shown / For poor'st diminutive, for dolts", IV, xii, 36-37),

---

un senso complessivo" (G. Baldi, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e vita ascendente*, Scriptorium, Torino 1996, p. 61).

94 [Così, davanti agli occhi di tutti]; [sulla pubblica piazza, dove si esercitano i ginnasti].

95 G. Ruffolo, *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal Paradiso terrestre all'inferno della finanza*, Torino, Einaudi, 2006, p. V.



come viene descritto Calibano in *The Tempest*. Un incubo che torna a materializzarsi nell'immaginazione (e nelle aperture metateatrali) di Cleopatra stessa una volta conquistata da Cesare, quando si vede come un burattino egizio pronta per essere mostrata a Roma assieme agli altri schiavi ("an Egyptian puppet shall be shown / In Rome as well as I: mechanic slaves / With greasy aprons, rules, and hammers shall / Uplift us to the view"<sup>96</sup>, V, ii, 206-210); trascinata come le sguadrine tra una folla di musicisti stonati che ne faranno parodia; costretta a vedere Antonio ubriaco salire sul palco, e lei stessa rappresentata da una ragazza dalla voce stridula che la ritrae in atteggiamenti da puttana (V, ii, 213-219).

Dell'abisso tra questa vuota, mercificata e *divisa* spettacolarità e il potere vivificante dell'arte teatrale Cleopatra è altamente consapevole, e sembra volere rendere consapevole anche il pubblico: di fronte alla 'gentile concessione', offerta da Cesare, di rispettare i suoi averi, alla sua ipocrita e dissimulata galanteria ("Cesar's no merchant, no make prize with you / Of things that merchants sold. Therefore be cheered"<sup>97</sup>, V, ii, 182-183), la regina sconfitta non può che rivolgersi direttamente agli spettatori e al teatro stesso, a quella *fancy* che supera la natura, e che le rende ancora possibile sognare Antonio e superare la stessa dimensione del sogno ("past the size of dreaming", V, ii, 96-99). Non può, infine, che indossare ancora gli abiti teatrali e concedersi finalmente in pieno alle sue "voglie immortali" ("immortal longings"), disperdendosi poi come naturalità pura, aria e fuoco, per essere uccisa dall'aspide, serpente come lei, in un atto estremo di provocatorio narcisismo (V, ii, 274-292). Del resto, si tratta di una scelta che le risparmia il destino di Ecuba, il lamento delle *Troiane*, il pericolo di diventare merce da baraccone, volgare spettacolo.

La forma tragica del dramma, il suo immaginario destabilizzante e apocalittico, provocano nello spettatore la coscienza di un vuoto: a differenza che in commedie come il *Winter's Tale* – dove il finale porta vita e unione, attraverso il dislocamento stesso di rapporti infranti da forze disgregatrici e annichilenti (come nell'*Othello*: la gelosia, la xenofobia, la diffidenza) e la loro riconciliazione grazie al potere stesso della parola e del teatro<sup>98</sup>

96 [Una bamboletta egiziana, messa in mostra a Roma, proprio come me; schiavi e artigiani con grembiuli untati, righe e martelli ci solleveranno in alto, alla vista di tutti].

97 [Cesare non è un mercante, non alzerà i prezzi come si fa con le cose che vendono i mercanti. Perciò rallegri].

98 Cfr. M. O'Connor, "Imagine Me, Gentle Spectators": *Iconomachy and The Winter's Tale*, in R. Dutton – J. Howard, *Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Oxford, Blackwell, 2003, 2006, pp. 365-388.

– nell’*Antony and Cleopatra* si verifica la divisione, la mancata corrispondenza tra immagine e parola, la vanità effimera del teatro che, per quanto *principio speranza*, non riesce a ricomporre le forze separatrici (politiche e religiose, sociali ed economiche) di quella società moderna che si specchia nell’ultimo atto della storia di Roma repubblicana.

*A mote it is to trouble the mind’s eye* dirà Orazio nell’*Hamlet*, “un pruno nell’occhio della mente” (I, i, 112), nel rievocare, a confronto con le presenti, i tempi più alti e più gloriosi di Roma, poco prima della caduta di Giulio Cesare, quando le tombe si rivoltarono e le stelle ebbero code di fuoco e rugiada di sangue, mentre l’intero pianeta “was sick almost to doomsday with eclipse”<sup>99</sup> (I, i, 115-120).

---

99 [era soffocato da un’eclisse da giorno del Giudizio].

## 6.

## PAESAGGI INFERNALI

*Nuove catabasi, altre strade*

“Tutto è inutile” – dice il Gran Kan in *Le città invisibili* di Calvino – “se l’ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente”<sup>1</sup>.

Marco Polo gli risponde:

L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio<sup>2</sup>.

Sia per il personaggio di Faust nel dramma di Marlowe sia per Cipriano, protagonista di *El mágico prodigioso* di Calderón de la Barca, diventa impossibile *non vedere* l’inferno. Il loro dramma si svolge intorno a questa visione. Non è soltanto la presenza del diavolo e dell’inferno – per tradizione collegato alle forme della catabasi eroica<sup>3</sup> – a rappresentare l’aspetto di maggiore novità per lo spettatore, quanto il motivo, peraltro già sviluppato nel *Belfagor* machiavelliano<sup>4</sup>, di una sovrapposizione (o addirittura sostituzione) di esso con il mondo terreno, con i suoi spazi sociali e i suoi simboli.

In generale, e al di fuori del contesto religioso, sul piano del linguaggio e dell’immaginario il simbolo del diavolo (da *dià-ballein*: “gettare all’indietro”, “disunire”) si riferisce a una condizione di divisione individuale

1 I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, 2002, p. 164.

2 Ibidem.

3 Si veda M. Ford Bacigalupo, *The Descensus ad Inferos in Calderón's Autos sacramentales*, in «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», 5 (1981), 3, pp. 249-69.

4 Cfr. cap. II, § 2.

e sociale che non sempre trova una possibile conciliazione, dal momento che al suo interno “l'apparizione del principio di salvezza è collegata intimamente alla distruzione e alla devastazione”<sup>5</sup>. Il progresso si collega all'inganno e all'ambiguità, e fa leva sull'infrazione di una corrispondenza fiduciosa con il linguaggio e, in particolare, con la parola o il Verbo divino, come dimostra – nel *Faust* di Goethe – la scena della meditazione sul Vangelo di Giovanni, a cui segue l'entrata in scena di Mefistofele vestito da chierico vagante<sup>6</sup>. Da tale condizione sorge la necessità di una diversa affermazione dell'identità individuale e sociale, ma si oppone la presenza costante di caos e di inganno. Alla matrice letteraria di *trickster* diabolico (ladro, sessualmente trasgressivo, geniale inventore di tecniche, artista e giocoso al tempo stesso), infatti, appartengono figure mitologiche come Ermete e Prometeo, il ladro del fuoco che paga con il castigo eterno la sua colpa di *hybris*<sup>7</sup>.

Nei nostri drammi, nonostante i punti di riferimento religiosi siano completamente divergenti sul problema del destino dell'uomo e del suo rapporto con la vita terrena, la presenza demoniaca rappresenta un'apertura rispetto alla teologia ufficiale, al razionalismo aristotelico e scolastico che sostiene, in forme diverse, protestantesimo e cattolicesimo. Già nella letteratura e nell'arte bizantina, ad esempio, il demonio rappresentava – per i suoi simboli di matrice popolare – “una fonte vitale di stimoli e suggestioni, soprattutto a confronto con l'inadeguatezza, per non dire la pericolosità, della demonologia pagana e il relativo immobilismo della teologia ortodossa”. Le figure demoniache, caratterizzate da apparizioni proteiformi e metamorfiche, costituiscono “un fattore di disorientamento” che segna una

5 C. G. Jung, *Opere*, Torino, Boringhieri, 1969, vol. VI, pag. 267. Si vedano: D. Devoti, *Il demoniaco come processo di trasformazione*, in *L'Autunno del diavolo. “Diabolos, dialogos, daimon”*, Convegno di Torino 17/21 ottobre 1988, 2 voll., Milano, Bompiani, 1990, vol. II, a cura di F. Barbano e D. Rei, pp. 261-274; F. Salza, *Il simbolo del diavolo in Freud*, ivi, pp. 311-322; F. Pollastro-E. Volontà-E. Sacchetti, *Il diabolico come metafora del vissuto schizofrenico*, ivi, pp. 337-342; G. G. Rovera-A. Gatti, *Folli, diavoli, psichiatri*, ivi, pp. 389-420.

6 J. W. Goethe, *Faust*, vv. 1124-1237 e 1321 sgg. (ed. a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1970-1994, 2 voll., I vol. pp. 94-96; p. 100 sgg.).

7 P. Radin (ed.), *The Trickster. A Study in American Mythology*, New York, Greenwood Press, 1969 (in particolare i saggi: K. G. Jung, *On the psychology of the trickster figure*, pp. 195-211, e K. Kerényi, *The trickster in relation to Greek mythology*, pp. 173-191). Cfr. M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, Torino, 1987 [ed. orig. 1977], pp. 220-223. Cfr. J. Pieper, *El concepto de pecado*, Barcelona, Herder, 1986 (2ª ed.).

profonda divaricazione “tra le tendenze della teologia ufficiale da un lato e la sensibilità popolare dall’altro”<sup>8</sup>.

La forza vitale dell’evocazione demoniaca, tuttavia, si esaurisce nella realizzazione di un circolo vizioso, in quanto nei patti con il diavolo si sostituisce alla scommessa sulla fede e sull’esistenza di Dio (come nei termini della *pari* di Pascal) – e anche, per contro, allo slancio di conoscenza e di superamento del divino – la promessa di una serie di seduzioni terrene nella loro massima fruibilità (e, insieme, vanità): l’amore e il piacere sessuale, l’arte, il potere personale ed economico che seguono la logica dell’accumulazione. Il godimento di questi beni e piaceri, però, finisce per frustrare lo slancio infinito di partenza, riducendolo a un’insaziabile, consumistica, abiezione. Lo *Streben* di Faust, la sua straordinaria energia vitale e conoscitiva (da Marlowe a Calderón, a Goethe, a Valéry, a Mann e a Pessoa) sono destinati a mutarsi in accumulazione materiale, in tragica dissipazione e in entropia<sup>9</sup>. Nel saggio *Le seduzioni economiche di Faust*, la corrispondenza tra il personaggio e la dissipazione si spiega in termini economici:

L’imprenditore, il consumatore, il lavoratore, ognuno a suo modo, inseguono l’identica Magia che seduce Faust, e gli fa obliare se stesso in uno *Streben* che non ha mai fine e nel quale tutto si confonde con prepotenza. Il capitalismo è questo Faust sedotto da una manipolazione mercantile di tutto, che vuole solo estendersi. La seduzione della fretta, di tutto misurare nel gioco dell’accumulo, della potenza ricreativa, domina un’economia che nulla nell’Epoca Moderna riesce a frenare<sup>10</sup>.

I drammi di Marlowe e Calderón elaborano, pur diversamente, molte di queste premesse intorno al nucleo centrale della storia, il patto con il

8 Interessante la risonanza di questo aspetto sul piano dell’immaginario: “La costante, cioè la natura e la strategia diabolica, sta profondamente nascosta dentro le infinite variabili, le tattiche contingenti, che essa ha generato: ciò che è visibile quindi non è affatto il segno esteriore dell’invisibile, ma, al contrario, il suo schermo materiale. La funzione semiologica, per così dire, si sottrae a se stessa: nel momento medesimo in cui l’agiografia disegna l’immagine diabolica, in realtà ne cancella i contorni. L’effigie del demonio rimane un simulacro aperto” (E. V. Maltese, *Il diavolo a Bisanzio: demonologia dotta e tradizioni popolari*, in *Dimensioni bizantine*, Torino, Scriptorium, 1995, pp. 49-68, pp. 66-68, p. 54).

9 Il *Faust* di Goethe è stato considerato “il poema dell’accumulazione originaria”; esso “ci parla del «capitale che gronda sangue» e nella sua struttura “guerra, commercio, pirateria / sono uni e trini, inseparabili” (F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994-2003, p. 25. Il riferimento è a Lukács in *Goethe e il suo tempo*).

10 G. Alvi, *Le seduzioni economiche di Faust*, Milano, Adelphi, 1989, p. 15.

diavolo, che trova antecedenti nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (1228-1298), dove si legge la vicenda di Simon Mago (colui che negli *Atti degli Apostoli* offriva denaro a Pietro per ricevere lo Spirito Santo, VIII, 18-27) sollevato in volo dal demonio e fatto poi precipitare a terra da San Pietro<sup>11</sup>. La leggenda si sviluppa, in seguito, a partire dalla storia vera di Johann Faust, laureato a Heidelberg nel 1509, di cui Johan Spiess scrisse nei 69 capitoli della *Historia von D. Johann Fausten*, il primo vero e proprio *Faustbuch*<sup>12</sup>. Nel *Doctor Faustus* di Marlowe, è noto che il patto nasca dal desiderio del protagonista di trascendere i propri limiti e di farsi egli stesso Dio<sup>13</sup>. Come il Satana del *Paradise Lost* di Milton, Faust ha del Cielo un amore, una nostalgia e un desiderio assoluti<sup>14</sup>. Incapace di raggiungerlo con la teologia, che gli si presenta piuttosto “come una tirannide [...] che reprime ogni ansia di conoscere e ogni impulso assertivo del soggetto”, e ponendosi anche fuori dall’ordine sociale come “luogo della mercificazione borghese in cui tutto, anche l’anima, ha un prezzo e si può vendere”<sup>15</sup>, Faust cerca di raggiungere il Cielo con l’aiuto della magia, della metafisica dei maghi, dei libri di negromanzia che sono – appunto – divini, celestiali: “heavenly” (sc. I, 52). E che gli promettono di superare i limiti della giurisprudenza, della medicina e della teologia per donargli “un mondo di guadagno e di felicità, di potere, di onore, di onnipotenza” (“a world of profite and delight, / Of power, of honour, of onnipotence”, sc. I, 56-57). Questo slancio, però, si scontra con l’impossibilità di uscire da una condizione di corruzione, di angoscia e di divisione che non si limita ad essere contenuta nello spazio infernale, ma si estende al mondo stesso. Essa si manifesta agli occhi degli spettatori in una visione dall’alto

11 “corruit (...) et confractis cervicibus exspiravit” [precipitò ... e spirò rompendosi le ossa del collo], Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, Firenze, Editrice Fiorentina, 1985, cap. 89. Cfr. B. D. Brown, *Marlowe, Faustus, and Simon Magus*, in «PMLA», 54 (1939), 1, pp. 82-121.

12 Sulle opere dedicate a questa leggenda, si veda A. Dabezies, *Le mythe de Faust*, Paris, Colin, 1972.

13 Per le fonti di Marlowe, cfr. V. Thomas – W. Tydeman, *Doctor Faustus*, in *Christopher Marlowe. The plays and their sources*, London and New York, Routledge, 1994, pp. 171-250.

14 Kermode parla, a questo proposito, di “mostruosità dell’amore”, associando il Satana di Milton al Troilo shakespeariano (F. Kermode, *Adam Unparadised*, trad. it. di G. Vidali, *Adamo senza Paradiso*, introduzione a J. Milton, *Paradise Lost*, trad. it. *Paradiso Perduto*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano 1984-1990, pp. VII-XXXV, pp. VII e XV).

15 N. D’Agostino, Introduzione a C. Marlowe, *Il Dottor Faust*, Milano, Mondadori, 7-20, p. 17.

che sostituisce la tradizionale catabasi all'inferno e rappresenta le rovine simboliche di una storia tutta còlta in forma sincronica e allegorica. Tutto è inferno, e soprattutto il suo fulcro più corrotto, la Roma papale – una specie di *Roma* felliniana grottesca e abnorme – sui cui scende Faust nel suo volo sul mondo. È questo il beffardo dono ricevuto dal personaggio che, dove avere goduto di ventiquattro anni di presunte voluttà, muore disperato e dannato, con la sola speranza di sprofondare nelle viscere della terra o di tornare a vivere in altre forme.

Nel testo di Calderón<sup>16</sup>, l'incontro con il diavolo avviene apparentemente per caso, sullo sfondo di un'Antiochia di III secolo, pagana e idolatra, dove i cristiani devono nascondersi per sfuggire alle persecuzioni di Decio (nome che nasconde quello di Diocleziano). Protagonista è Cipriano, sorpreso dal demonio a meditare su un passo di Plinio (quindi di un autore latino, pagano, seppure letto allegoricamente dai cristiani) in cui l'unità del divino e il suo amore sono definiti con parole cifrate, misteri e segni, verità nascoste. La ricerca pagana e razionalistica del personaggio – che tenta di rispondere all'enigma di Dio secondo la logica della filosofia scolastica e della teologia tomistica – si scontra con la suggestiva apparizione del diavolo, vestito *de galán*. Il demonio contribuisce a scatenare i dubbi di Cipriano in modo via via sempre più violento e clamoroso, provocando in lui quell'amore sconvolgente e idolatrico per l'irrepreensibile vergine Giustina che lo indurrà ad affidarsi alla magia e alle pratiche infernali. L'aspetto più interessante di questa anomala ricerca paradossalmente orchestrata dal diavolo – e amplificata da una lussureggiante scenografia che sovrappone ancora una volta all'Inferno il paesaggio orientale – è l'inconsueta riflessione sull'*idolatria*, che accorpa motivi religiosi ed economici e finisce per proiettarsi, per tramite dell'amore e tra le illusioni e le disillusioni della finzione teatrale, sulla simbologia di una figura femminile che è al tempo stesso alterità e desiderio, mistero e illuminazione, oggetto di consumo e sua ambigua sublimazione, peccato e redenzione. E non è un caso che Calderón si sia ispirato, per il protagonista del dramma, a Cecilio Cipriano, apologeta e martire nato a Cartagine nei primi anni del III secolo, che all'idolatria aveva dedicato lo scritto *Quod idola dii non sint* (*Gli idoli non sono dei*).

16 Per i modelli letterari di questa storia, cfr. A. Ruffinatto, *Il patto diabolico in Spagna dal Medioevo a Calderón*, in *L'Autunno del diavolo. "Diabolos, dialogos, daimon"*, pp. 523-542; cfr. V. Bagnò, *El pacto del hombre con el diablo en la tradición literaria europea del siglo XVII de los ámbitos ortodoxo y católico*, in *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, 2 voll., vol. I, pp. 83-92; S. Méndez, *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Sotto un certo aspetto, quindi, questi drammi possono essere intesi come una trasformazione, con tratti parodici, della catabasi infernale, l'avventura topica di conoscenza nei poemi epici classici, da quella di Ulisse nell'*Odissea* (libri X e XI) alla discesa di Enea agli Inferi che segue al già citato incontro con la Sibilla e al gesto di spezzare i rami d'oro (*Eneide*, VI, 235 sgg.). Nei poemi epici si trattava di mettere in comunicazione simbolica due mondi (anche tramite gesti rituali, come quello di Anticlea di bere il sangue nero dei morti per vedere il figlio Ulisse), al fine di trasmettere visioni profetiche in genere teleologiche, ovvero destini da adempiere in vita. Nel *Doctor Faustus* e in *El mágico prodigioso* – accomunati dall'alternarsi di episodi comici e tragici nella rappresentazione dell'inferno e dei suoi effetti sui personaggi – più che di catabasi si può parlare di un diverso contatto con gli inferi, in cui l'epifania del diavolo e l'evocazione del paesaggio infernale sconvolgono la conoscenza e l'ordine piuttosto che favorirli, e si presentano come il tentativo di superare per altre strade, che deviano dalla religione ufficiale per rivolgersi all'irrazionale e all'occulto, le aporie della teologia e i limiti della società stessa. Non solo, ma essi convergono nel rappresentare in forma tragica le divisioni che – dietro le parvenze unitarie – la teologia e la nuova società economica impongono all'uomo, e nel dare al teatro forza per elaborare e discutere polarità e gerarchie altrimenti inerti e statiche. La loro catabasi non comporta, perciò, una tradizionale *discesa* agli inferi, ma piuttosto un movimento solo apparente che trasforma lo spazio in cui essi sono collocati (per il *Faust* la Germania dei dottori e dei filosofi, e soprattutto il suo fulcro simbolico, la Wittemberg di Lutero e di Amleto; per *El mágico* la città filosofica di Salamanca che si profila al di là della città turca di Antiochia dove si confondono miraggi, magie e idolatrie<sup>17</sup>) in un paesaggio infernale che seduce o spaventa i personaggi occupandone (e sconvolgendone) i pensieri e gli equilibri.

### Doctor Faustus

*"And search all corners of the new-found world": la ricerca di Faust*

Rispetto alle tradizionali catabasi infernali, le esperienze di Faust e di Cipriano si differenziano anche per la rappresentazione del movimento con cui i personaggi vanno incontro all'inferno, e per la sua risonanza metate-

17 Cfr. J. Belda Plans, *La escuela de Salamanca*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000. Per un raffronto dei due testi sotto questo punto di vista, si veda il saggio: N. Gómez-Villegas, *Implicaciones teológicas de "el pacto con el demonio" en la tradición literaria áurea*, in «Hipertexto», 4 (2006), pp. 75-98.



atrale<sup>18</sup>. Nel dramma di Marlowe è lo “spettacolo totale” della lettura che schiude ai personaggi la presenza del diavolo e li muove, attraverso percorsi prima di tutto mentali e immaginari, verso gli inferi. Le didascalie del *Doctor Faustus* lo indicano sempre *in his study*, mentre Cipriano è sorpreso dal diavolo in un *locus amoenus* – la “cara dimora” (“apacible estancia”), “bellissimo labirinto circondato da fiori, rose, piante” (“bellísimo labirinto / de flores, rosas y plantas”, I, 1 sgg.)<sup>19</sup> – che lo isola da tutti gli altri, concentrandolo soltanto nei suoi studi e nei dubbi che essi gli suscitano. Anche in seguito, quando il demonio si ripresenterà a lui dopo averlo fatto cadere nella trappola di un amore lacerante, egli sarà costretto a restare chiuso per un anno in una grotta, con il servo Moscone, a fare esperienza di arti magiche e di pratiche infernali.

Nel dramma di Marlowe, le prime parole di Faust sono pronunciate all’interno del suo studio ed esplodono come conseguenza del troppo sapere, della volontà di superare ciò che è già completamente sondato, di andare più a fondo<sup>20</sup>. La solitudine del personaggio è una delle principali cause della sua tensione malinconica e di ciò che lo spettatore, inevitabilmente portato a seguire soltanto il tracciato della sua parola, percepisce come un immobile delirio. All’azione si sostituisce quel processo di simbolizzazione che descrive Jung: se “le parole vogliono sostituire le cose (ciò che in realtà non possono fare) assumono forme ipertrofiche, diventano stravaganti, strane, inconsuete; diventano quello che gli schizofrenici chiamano ‘parole potenti’”<sup>21</sup>. Per Faust, la maschera scenica di *overreacher* si collega implicitamente al suo

18 Cfr. I. McAdam, *Doctor Faustus: The Exorcism of God*, in *The Irony of Identity. Self and Imagination in the Drama of Christopher Marlowe*, London and Newark, University of Delaware Press, 1999, pp. 112-145; J. Parker, *The Aesthetics of Anti-christ. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007 (in part. il paragrafo *Faustus Magus*, nel cap. *The Curious Sovereignty of Art: Marlowe's Sacred Counterfeits*, pp. 183-245, pp. 228-245).

19 L’espressione ricorda la reclusione di Sigismondo nell’“apacible prisión” in *La vida es sueño* (VII, 685-686).

20 Cfr. M. Garber, *Infinite Riches in a Little Room: Closure and Enclosure in Marlowe*, in A. Kernan (ed.), *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977, pp. 3-21. Cfr. E. Snow, *Marlowe's Dr. Faustus and the End of Desire*, Ivi, pp. 70-110.

21 C. G. Jung, *Opere*, Torino, Boringhieri, 1969, vol. XI, p. 277. Anche Freud, in *Totem e tabù*, mette in relazione la magia con l’onnipotenza dei pensieri che proiettano l’interiorità sul mondo esterno (S. Freud, *Animismo, magia e onnipotenza dei pensieri*, in *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei salvaggi e dei nevrotici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969-2006, pp. 115-144 [ed. orig. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker 1912-1913*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1940]).

essere troppo solitario (“being over-solitary”, sc. XIV, 8), come nota uno dei due colleghi che lo sostengono alla fine del dramma<sup>22</sup>. Il volo di Icaro, al quale fa riferimento il primo coro in apertura del dramma, è mosso soprattutto da intelligenza e presunzione (“cunning of a self-conceit”, *Prologue*, 20) e stride con le immagini di movimento reale a cui siamo abituati ad associarlo, tanto più che le parole del coro si concludono con l’indicazione che introduce il personaggio seduto al chiuso del suo studio (“And this the man that in his study is”<sup>23</sup>, *Prologue*, 28). Come per il personaggio mitologico, le ali di cera accompagnano l’ascesa di Faust, ma vengono poi sciolte dal cielo, e il personaggio precipita “in pratiche demoniache, sazio degli aurei doni di ciò che ha appreso” (“falling to a devilish exercise, / And glutted more with learnig’s golden gift”, *Prologue*, 23-24).

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, al volo di Icaro e del padre Dedalo assistono un pescatore, un pastore e un contadino i quali si stupiscono di questa capacità e li credono degli dèi (“vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent, / credidit esse deos”<sup>24</sup>, VIII, 219-220). Il *Faust* nega all’immagine quello stesso slancio fisico e il contatto con il sole, ma accoglie l’infrazione della *hybris* e l’aspetto spettacolare di un tale tentativo di assomigliare agli dèi. Il coro stesso dichiara di voler rappresentare (“performe”, *Prologue*, 7) la forma delle sorti del protagonista, buone o cattive, e così introduce questa anomala tragedia. La magia promette a Faust di compensare la sua finitudine e la paura della morte, di sollevarlo dalle colpe, sancite a lettere di fuoco dal latino, che lo condannano all’incomprensione e lo separano da Dio<sup>25</sup>, di trascenderlo dalla sua stessa limitata condizione (“Yet art thou still but Faustus, and a man”<sup>26</sup>, sc. I, 23) e di renderlo potenzialmente dio (“a mighty god”). In questo modo la mente, si augura Faust, può cercare di “guadagnare il divino” (“thy brains to gain a deity”, sc. I, 64-65). È la mente, infatti, che qui ripercorre il volo di Icaro. “I gave them my soul for my cunning”, confesserà il personaggio alla fine del dramma (sc. XIV, 35).

Quindi, per quanto la tragedia – a differenza del *Tamburlaine*, che non prevede una vera e propria caduta – si svolga in apparenza secondo il modello tradizionale dei *casus virorum illustrium*, le *peripeteiai* di Faust non comportano un vero e proprio cambiamento di stato. In realtà, il personag-

22 Cfr. H. Levin, *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*, Cambridge Mass., 1952- 1967.

23 [È questo l’uomo che se ne sta seduto nel suo studio].

24 [li videro e si stupirono, perché potevano dominare l’aria, e credettero che fossero dèi].

25 Si veda il monologo con cui si apre il dramma (sc. I, 1-68).

26 [Ma tu non sei altro che Faust, e sei un uomo].

gio non ottiene quasi nulla, né un grande potere, né le ricchezze sognate. Quella di Faust non è la tragedia di Lucifero; è una tragedia dell'intelligenza e di una visione che si fa troppo lucida, a cui non è riservato neanche l'accecamento mitico di Tiresia. L'unico a precipitare è il sogno iniziale (suggerito dall'angelo cattivo), quello di schiudere "tutti i tesori della natura" ("all nature's treasury"), di farsi Giove in terra, signore e padrone degli stessi elementi naturali ("on earth as Jove is in the sky, / Lord and commander of these elements", sc. I, 78-80). Un desiderio che fonde, come del resto avviene nelle imprese di Tamerlano e dello stesso Colombo nel Nuovo Mondo, il significato economico della conquista al suo lato esplorativo, fantastico e meraviglioso:

Shall I make spirits fetch me what I please [...]  
 I'll have them fly to India for gold,  
 Ransack the ocean for orient pearl.  
 And search all corners of the new-found world  
 For pleasant fruits and princerly delicats (sc. I, 84-87)

[Costringerò gli spiriti a darmi tutto ciò che gli chiedo (...). Li manderò in India per avere l'oro, a setacciare l'Oceano per le perle orientali, e a cercare in tutti gli angoli del Nuovo Mondo appena scoperto gustose primizie e principesche squisitezze]

A intraprendere questo viaggio, mosso dalle potenzialità della magia e delle arti segrete, è infatti la fantasia di Faust ("mine owne fantasie", sc. I, 105) a cui fanno eco, già in termini meno idilliaci e più violenti, le parole dei due maghi praticanti, Valdes e Cornelius. È il primo, in modo più ambiguo, a convertire le parole di Faust in un progetto di assoggettamento: i libri di magia li renderanno santi in tutte le Nazioni e gli elementi naturali saranno loro soggetti come i mori indiani ai padroni spagnoli, scortandoli come leoni o come cavalieri alemanni e giganti lapponi (sc. I, 121-128); da Venezia si trarranno ampie navi, "e dall'America il vello d'oro, che ogni anno riempie il vecchio tesoro di Filippo" ("And from America the golden fleece / That yearly stuffs old Philip's treasury", sc. I, 134-135). Cornelius, inoltre, si augura che vengano estratti i tesori di tutti i naufraghi, le ricchezze degli antenati seppellite "nelle viscere della terra" ("Within the massy entrails of the earth", sc. I, ).

Faust non riesce a soddisfare quanto avesse desiderato. Lo intuisce nel momento in cui firma il patto con il diavolo e il sangue gli si raggruma ("My blood congeals and I can write no more"<sup>27</sup>, sc. V, 62), simbolo di

27 [Il mio sangue congela e non riesco più a scrivere].

una resistenza a tradurre in formule economiche e notarili la speranza di un contatto amoroso con il divino, di una promessa che si avvera soltanto come assenza. “What might the staying of my blood portend? / Is it unwilling I should write this bill?”<sup>28</sup> (sc. V, 64-65). Il patto col diavolo diventa un paradossale gesto di riconquista del divino, che comincia con la speranza di un rapporto più diretto con la natura, di una rinnovata *Stimmung*. Ma dell'impossibilità di seguire, nella società moderna, la filosofia della natura e di lasciare che la conoscenza affondi nei suoi principi primi, è un esempio sia la beffa con quale Mefistofele, dopo aver ingannato Faust, gli nega ogni risposta, sia la reclusione di Giordano Bruno, che si colloca su un orizzonte dove il potere religioso è caratterizzato da avidità e da ipocrisia<sup>29</sup>.

Quali sono, quindi, le conseguenze per Faust di questo patto con Lucifero, Principe dell'Oriente (sc. V, 106)? Innanzitutto, rispetto al dramma di Calderón, dove Cipriano vende l'anima al diavolo per ottenere l'amore (e al *Faust* di Goethe, dove si promette al protagonista la conquista di qualsiasi donna), qui il primo vantaggio di quest'atto di donazione è quello di ingrandire il regno di Lucifero (“Enlarge his Kingdome”, sc. V, 40). Per Faust, invece, ciò comporta in primo luogo la conoscenza dell'Inferno, le sue coordinate spaziali:

MEPHISTOPHILIS Now, Faustus, ask what thou wilt.

FAUSTUS First will I question with thee about hell:  
Tell me where is the place that men call hell?

MEPHISTOPHILIS Under the Heaven.

FAUSTUS Ay, but whereabout?

MEPHISTOPHILIS Within the bowels of these elements,  
Where we are tortur'd and remain for ever;

Hell hath no limits, nor is circumscrib'd

In one self place; for where we are is hell,

And where hell is there must we ever be:

And, to conclude, when all the world dissolves,

And every creature shall be purified,

All places shall be hell that is not Heaven.

FAUSTUS Come, I think Hel's a fable. (scena V, 118-129)

[MEFISTOFELE: ora, Faust, chiedimi ciò che vuoi; FAUST: per prima cosa ti chiederò dell'inferno: dimmi, dov'è l'Inferno?; MEFISTOFELE: sotto il cielo; FAUST: sì, ma dove di preciso? MEFISTOFELE: nelle viscere di questi elementi, dove in eterno siamo tormentati e in eterno restiamo; l'inferno non

28 [Che cosa vuol dire che il sangue si ferma? Forse non desidero veramente scrivere questo contratto?].

29 Cfr. R. Camerlingo, *L'impazienza di Faust*, in *Teatro e teologia*, pp. 111-142.

ha limiti, né è circoscritto in un unico luogo. Perché dove siamo noi è l'inferno, e dov'è l'inferno dobbiamo esserci sempre noi. E, per concludere, quando il mondo sarà dissolto e ogni creatura purificata, ogni luogo sarà inferno quando non sarà Cielo; FAUST: avanti, penso che l'inferno sia una favola]

È in questi termini che Faust riceve da Mefistofele notizie sullo spazio infernale. L'inferno viene a coincidere con tutto quello che non è *Heaven*, Cielo, ed è lo spazio illimitato e non circoscritto che caratterizza sia lo sconfinamento dall'unità dell'idea platonica e dell'essere aristotelico (e soprattutto dai loro risvolti teologici), sia il profondersi curioso nelle viscere della terra, che evocano una materialità fisica e corporea dell'essere umano. La conoscenza, l'infinito dei filosofi della natura, diventa *due volte* Inferno: come provocatoria evidenza nel suo scontrarsi di continuo con i limiti della società, con la chiusura dei teologi che lo rifiutano; come perversione operata dalla società stessa, che trasforma ogni empito amoroso e conoscitivo in appetito e in consumo. Con la magia, Faust ha raggiunto quello spazio descritto da Mefistofele, le viscere degli elementi, portate con coraggio alla luce, almeno nella parola teatrale, come le perturbanti interiora di Maometto nell'*Inferno* dantesco. Il Cielo tanto desiderato, tuttavia, gli resta precluso. Come avverrà al Satana del *Paradise Lost* di Milton (IV, 73-75), ogni volo è bloccato: "*Homo fuge: whither should I fly? / If unto God, he'll throw thee down to hell*"<sup>30</sup> (sc. V, 76-77).

Prima ancora di firmare il patto, nel monologo che apre la scena V, il personaggio, come un innamorato deluso, invita se stesso a non pensare più a Dio o al Cielo, ma ad abbandonare le fantasie ("such vain fancies"), a disperare in Dio stesso e a confidare in Belzebub (sc. V, 4-5). Nonostante l'aiuto della magia, Faust è e resta un uomo, il cui unico dio (come segno dell'aspirazione all'infinito) è il proprio appetito:

'Abjure this magic, turn to God again!  
Ay, and Faustus will turn to God again.  
To God? He loves thee not.  
The god thou servest is thine own appetite,  
Wherein is fixed the love of Beelzebub. (sc. V, 8-12)

[‘Rinnega questa magia, torna ancora a Dio!’. Sì, Faust tornerà a Dio. A Dio? Ma lui non ti ama. Il dio di cui sei al servizio è il tuo appetito, dove si stabilisce l’amore di Belzebub]

30 [Fuggi, uomo: ma dove potrei volare? Se a Dio, questi mi scaglierebbe subito in Inferno].

Le parole di Faust ripropongono in toni ambigui, utopici e problematici il messaggio delle *Lettere ai Filippesi* (che torna nel sermone di Tommaso d'Aquino, *Beati qui habitant*, 2), dove si parla della via per la salvezza e degli uomini che se ne sottraggono: "la perdizione sarà la loro fine, perché essi, che hanno come dio il loro ventre, si vantano di ciò di cui dovrebbero vergognarsi, tutti intenti alle cose della terra" (3, 19). Faust avverte la perversione dell'amore per Dio come un destino inevitabile. Il silenzio di Dio in Cielo che egli percepisce come disamore e, insieme, la grettezza e le leggi economico-sociali che inducono l'uomo a pervertire ogni slancio in appetito, in mostruosità e in tormenti, inoltre, impediscono che le conquiste della filosofia si traducano in vera felicità per l'uomo<sup>31</sup>.

Il vero premio di Faust, in concreto, è piuttosto rappresentato dai ventiquattro anni in cui potrà godere di tutte le voluttà ("all voluptuousness", sc. IV, 94). Eppure, nel momento in cui riceve la promessa di avere donne e oro, Faust maledice la perdita definitiva della propria felicità (sc. VII, 1-3). Innanzitutto, egli diventa attore e spettatore insieme (come Amleto) di quello spettacolo atroce che è la rappresentazione dell'inferno in terra, a partire dalla sfilata dei peccati capitali fino all'incontro con la Roma corrotta e con le meschinerie dei mercanti. In secondo luogo, egli entra più consapevolmente nella temporalità, nella scansione affannata del tempo che lo perseguita in misura sempre maggiore e afferma il godimento frettoloso e inconsistente di ogni piacere.

Una volta privato delle gioie del Cielo, di fronte alla propria stessa dannazione, al tempo che gli scandisce la sua ultima ora (sc. XIV, 63), Faust invoca ancora la natura, il suo utopico potere di fermare il tempo: "Fair nature's eye, rise, rise again, and make / Perpetual day"<sup>32</sup> (sc. XIV, 68). Una speranza a cui segue l'incalzante ossimoro tratto dagli *Amores* di Ovidio (I, 13) *O lente, lente currite noctis equi* (sc. XIV, 71). Terrorizzato dalla morte, il personaggio vede come unica forma di salvezza quella di perdersi negli elementi naturali e di precipitare – a testa in giù, come il Lucifero dantesco – prima nelle inospitali viscere della terra da lui stesso schiuse, poi nel grembo delle nuvole:

Then will I headlong run into the earth.  
Earth gape! O, no, it will not harbour me.  
You stars that reigned at my nativity,

31 Si confronti la posizione di Giordano Bruno analizzata in M. Ciliberto, *Cristo traditore*, in *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 13-58.

32 [Splendido occhio della natura, sorgi, sorgi ancora e fai il giorno eterno]

Whose influence hath allotted death and hell,  
 Now draw up Faustus like a foggy mist  
 Into the entrails of yon laboring clouds,  
 That when you vomit forth into the air,  
 My limbs may issue from your smoky mouths,  
 So that my soul may but ascend to heaven. (sc. XIV, 84-92)

[Dunque mi getterò a capofitto nella terra. Apriti, terra! No, non mi accoglierà. E voi, stelle, che regnavate alla mia nascita, il cui influxo mi ha dato morte e inferno, ora trascinate Faust, tra nebbia e foschia, nelle viscere di quelle nubi gravide. E quando mi vomiterete nell'aria, possa il mio corpo cadere dalle vostre bocche fumose, e la mia anima salire al cielo]

Faust vorrebbe affidarsi alla filosofia di Bruno<sup>33</sup>, entrare nelle viscere delle nuvole, confidare nella dottrina pitagorica della metempsicosi, sperare che il corpo sia trasformato in aria e l'anima cambiata in piccole goccioline d'acqua da fare precipitare nell'Oceano (sc. XIV, 100 sgg.). Un desiderio che non resta privo di sensi di colpa, di un desiderio di punizione<sup>34</sup>, in una prospettiva di autodistruzione nella dissoluzione (come per Amleto, fresco di studi a Wittemberg, anch'egli desideroso che la sua solida carne si scioglia in rugiada<sup>35</sup>).

Anche la figura di Atteone – colui che, nei *Lavacri di Pallade* di Callimaco e, in generale, nella mitologia greca, viene sbranato dai cani per avere visto la nudità di Diana – ha qui una funzione del tutto diversa, quella di indicare Dio nella natura. Nel trattato di Bruno *De gli eroici furori* (II, 473) il personaggio dimentica ogni colpa per simboleggiare l'anima umana che, arrivando finalmente a vedere la natura, si fa natura essa stessa. Nel dramma di Marlowe – che riprende l'immagine delle *Metamorfosi* di Ovidio in cui il personaggio era tramutato in cervo (III, 138 sgg.)<sup>36</sup> – Atte-

33 Cfr. L. Firpo, *Il processo di Giordano Bruno*, Roma, Salerno, 1993, p. 284. Si veda ancora M. Ciliberto, *Bestie, uomini, eroi*, in *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, pp. 297.

34 Come mette in evidenza Dodds nel saggio *I Greci e l'irrazionale*, il pitagorismo e la metempsicosi si collegano a una persistente idea del male, della colpa e della punizione per ogni piacere che si può mettere in relazione alle stesse origini del puritanesimo (Cfr. E. R. Dodds, *Gli sciamani e le origini del puritanesimo*, in *I Greci e l'irrazionale*, pp. 159-210).

35 Cfr. W. Shakespeare, *Hamlet*, I, ii, 113 e 129-130: "O that this too too solid flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew" [O se questa troppo, troppo solida carne potesse sciogliersi, svaporarsi e trasformarsi in rugiada].

36 Per un'analisi più dettagliata della presenza di questo mito in Marlowe, si veda C. Wessman, *'T'Il Play Diana': Christopher Marlowe's Doctor Faustus and the 'Aetateon Complex'*, in «English Studies», 82 (2001), 5, pp. 401-419). Si confronti la

one è citato da Benvolio, a sua volta trasformato in una maschera comica di personaggio cornuto<sup>37</sup>. Una beffa, una piccola ripicca farsesca per chi non crede al potere magico della filosofia. Ma l'esperienza stessa di Faust, la sua estrema provocazione hanno dimostrato l'impossibilità di usare in modo proficuo quelle potenzialità conoscitive:

CHORUS:

Cut is the branch that might have grown full straight,  
and burned is Apollo's laurel bough  
that sometime grew within this learnèd man.  
Faustus is gone. Regard his hellish fall (*Epilogue*, 1-4)

[spezzato è il ramoscello che poteva crescere dritto, bruciato il ramo del lauro di Apollo, che crebbe talvolta in questo sapiente. Faust se n'è andato. Considera la sua caduta infernale]

Il ramo che Enea spezza prima di entrare negli inferi, i rami d'oro di Colombo sono qui bruciati e annullati fin dalla sua origine. L'unica traccia del Nuovo Mondo conquistato da Faust è l'uva che egli offre alla duchessa come piacere del palato e gioia per gli occhi (sc. XII, 10 sgg.). Il mondo è stato percorso da Faust in ogni suo spazio, *all corners of the new-found world*, ma il desiderio iniziale di conoscenza e di corrispondenza con quel Dio che dovrebbe essere prima di tutto (come per Bruno) Natura e Bellezza non si è mai compiuto. La caduta infernale di Faust, quindi, si ribadisce come paradossale immobilità. Questo segna anche il significato più proprio di una tragedia che si discosta dai suoi modelli tradizionali, avvicinandosi piuttosto al genere che Benjamin ha chiamato dramma o gioco luttuoso, *Trauerspiel*, incentrato non più tanto sul mito quanto sull'allegoria della storia, e non sull'azione e sul valore dell'eroe, quanto sulla visione e sulla duplicazione, sulla farsa, sulla confusione tra eroe e clown.

### *Sulla vetta dell'Olimpo: una cosmografia spettacolare*

In *Il dramma barocco tedesco*, Benjamin collega la malinconia – fulcro della sua intuizione di quella compresenza di lutto e di gioco che distingue il dramma barocco dalla tragedia greca, e caratteristica tipica di Faust – al

---

suggestiva lettura di P. Klossowski, in *Il Bagno di Diana*, trad. it. di G. Marmorì, Milano, ES, 1993 [ed. orig. *Le bain de Diane*, Paris, 1980].

37 Si tratta di un brano non presente nel testo A, su cui si basa l'edizione Penguin qui seguita nelle citazioni dei testi. Si ritrova invece nel testo B, riportato nell'edizione italiana Mondadori.



vuoto d'azione e di etica, all'indifferenza per le «buone opere» della teologia protestante che rimandava “l'anima alla grazia della fede” e faceva “dell'ambito mondano-statale il banco di prova di una vita religiosa soltanto destinata a dimostrare le virtù borghesi”. Di fronte alla ribellione della vita a questa tendenza a farsi “svuotare dalla fede”, all'idea di un'esistenza come un “campo di macerie, di azioni inautentiche”, il lutto sorge come “stato d'animo per cui il sentimento rianima il mondo svuotato gettandovi una maschera, per provare un piacere enigmatico alla sua vista”<sup>38</sup>. Un gioco luttuoso che ha il suo *pendant*, fuori dal protestantesimo, proprio nei drammi del destino di Calderón de la Barca, nei suoi travestimenti allegorici della storia stessa e del destino umano<sup>39</sup>.

Tale piacere enigmatico comprende l'allegoria della storia attraverso una continua spettacolarizzazione – esito di un'evidenza accecante, come per Nietzsche, unica rappresentazione possibile delle sue conquiste e dei suoi delitti<sup>40</sup>. Nel *Faust* di Goethe, l'ambigua promessa di Mefistofele avrà come riscontro il *vedere*: “du sollst in diesen Tagen / Mit Freuden meine Künste *sehn*: / Ich gebe dich, was noch kein Mensch *gesehen*”<sup>41</sup> (vv. 1672-1674). In un'altra scena, l'energia di Faust lo porta a dirigere l'ampiezza delle proprie fantasie sul mare (vv. 10197 sgg.), con uno slancio (anch'esso subito frenato) che ricorda quello verso il Nuovo Mondo. Sarà inoltre il desiderio sfrenato di godere dello spettacolo delle proprie creazioni a indurre il personaggio a uccidere la coppia di Filemone e Bauci – i due vecchi coniugi, poveri ma ospitali, che nelle *Metamorfosi* di Ovidio (VIII, 620 sgg.) accolgono Giove e Mercurio ricevendo in cambio della loro gentilezza il dono di morire insieme e di essere trasformati in tiglio e in quercia. Faust travolge la delicatezza, la moderazione e la fedeltà della coppia in nome del godimento visivo di se stesso e di tutto ciò che ha compiuto:

Die wenig Bäume, nicht mein eigen,  
Verderben mir den Weltbesitz,  
Dort wollt ich, weit umherzuschauen,  
Von Ast zu Ast Gerüste bauen,

38 W. Benjamin, *Dramma e tragedia* (III), in *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 114-133, pp. 114-115 [ed. orig. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974].

39 Ivi, pp. 104 sgg.

40 Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 60-61 [ed. orig. *Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Leipzig, 1874].

41 [In questi giorni tu devi vedere con gioia la mia arte; io te la offrirò, cosa che nessun uomo ha mai visto]. Il corsivo è mio.

Dem Blick eröffnen weite Bahn,  
 Zu sehn, was alles ich getan,  
 Zu überschaun mit einem Blick  
 Des Menschegeistes Meisterstück,  
 Bestätigend, mit klugem Sinn,  
 Der Völker breiten Wohngewinn (*Faust*, 11241-11250)

[Quei pochi alberi non miei / il dominio del mondo mi guastano. / Là, per vedere lontano, vorrei / costruirmi un palco tra i rami, / aprire ampio corso allo sguardo / per vedere tutto quello che ho fatto io, / per dominare con un solo sguardo / il capolavoro dello spirito umano / che con il proprio ingegno ha creato / questa distesa abitabile di popoli]<sup>42</sup>

L'amplificazione spettacolare del desiderio di dominio e di conquista, che a sua volta rispecchia e riproduce l'ambizione dei veri protagonisti della storia umana, taciuta e sopita tra le pieghe dell'ipocrisia e delle sue ragioni diplomatiche, era già centrale nel *Tamburlaine* di Marlowe ed è riproposta, soprattutto a partire dalla metà del dramma, anche nel *Doctor Faustus*. L'insistenza sulla visione e sul suo godimento ha inizio quando Lucifero nega alle curiosità del protagonista (sul Paradiso e sulla Creazione) ogni risposta, con un'affermazione che interrompe bruscamente le domande dell'interlocutore per introdurre lo spettacolo vero e proprio: "Talk not of paradise nor creation, but mark this show"<sup>43</sup> (sc. VII, 105). In quel momento entrano in scena i sette peccati capitali, che rappresentano l'incarnazione allegorica della meschinità umana e la rappresentano attraverso *tableaux* di misera volgarità in cui si fondono (in una sorta di parodia che richiama e sintetizza l'*Etica* aristotelica e la *Commedia* dantesca) "nomi" e "disposizioni" ("names and dispositions", sc. VII, 108)<sup>44</sup>. Sono queste le gioie dell'inferno ("delight", sc. VII, 165) che Lucifero promette a Faust.

In realtà, l'inferno alla cui conoscenza il personaggio è introdotto, pur dalla lettura di un libro misterioso e promettente (sc. VII, 170: il libro della vita o dei mondi? La stessa *Apocalisse*? Oppure il libro dell'universo, come lo chiamerà Galileo?<sup>45</sup>), non sarà altro che la visione della terra

42 Trad. it. di F. Fortini, in *Faust*, pp. 988-989.

43 [Non parlare di paradiso e di creazione, ma goditi lo spettacolo].

44 Orgoglio ("Pride"); Avarizia ("Covetousness"); Collera ("Wrath"); Invidia ("Envy"); Gola ("Gluttony"); Accidia ("Sloth"); Lussuria ("Lechery", sc. VII).

45 "La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche,

dall'alto. Nel *Vangelo* di Luca, quando si parla della tentazione di Cristo nel deserto, si dice che "il diavolo lo condusse in alto e, mostrandogli in un istante tutti i regni della terra, gli disse: «Ti darò tutta questa potenza e la gloria di questi regni, perché è stata messa nelle mie mani e io la do a chi voglio. Se ti prostri dinanzi a me sarà tuo»" (4, 4-7). La promessa idolatrica si trasforma qui in una visione del mondo e della corruzione storia che ripropone lo sguardo sintetico di Astolfo nell'*Orlando Furioso*, ma che diventa più simile a quella del romanzo *Il tamburo di latta* di Grass. Faust ha scalato la vetta dell'Olimpo, e siede su un carro abbagliante trainato da draghi. Nel testo A (soggetto alla censura) il percorso viene appena descritto da Wagner, mentre nel testo B (forse, però, esito di altre manipolazioni e interpolazioni) il coro delinea anche i contorni della sua visione: "He views the cloudes, the Planets, and the Starres, / The Tropics, Zones, and quarters of the skye, / From the bright circle of the horned Moone, / even to the height of Primum Mobile"<sup>46</sup> (Coro II, sc. VII, 760-763). Il suo slancio (qui solo visionario) richiama quello di Tamerlano: "da Est a Ovest i suoi draghi sfrecciano velocemente" ("From East to West his Dragons swiftly glide", 676). Esso mette in luce una cosmografia che finirà il suo tracciato (geografico, ma in realtà allegorico e visionario) scendendo e, per così dire, *zoomando* sulla corte papale. Dopo aver rievocato le capitali visitate (Treviri, Parigi, Napoli, Padova e Venezia), infatti, Mefistofele ricorda a Faust che quanto contiene Roma sarà una vera "gioia" ("delight"), e gli anticipa i monumenti e le meraviglie che lo attenderanno. Di fronte alla promessa di tante bellezze (una promessa ambigua, anche questa, che stride con la corruzione che esse ospitano), Faust sente il bisogno di diventare attore di questo spettacolo:

There did we view the Kingdomes of the world,  
And what might please mine eye, I there beheld.  
Then in this shew let me an Actor be,  
That his proud Pope my Faustus cunning see<sup>47</sup> (sc. VIII, 852-855)

---

senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto" (G. Galilei, *Il Saggiatore* [1623], Milano, Feltrinelli, 2008).

46 [Egli vede le nuvole, i pianeti, le stelle, i tropici, le zone e gli spazi che dividono il cielo, dall'orbita luminosa dei corni lunari, fino all'altezza del Primo Mobile]. Cito il testo inglese dall'edizione Mondadori (*Il Dottor Faust*, a cura di N. D'Agostino, Milano, Mondadori, 1983-2002), che si basa su una collazione tra A e B.

47 *Il Dottor Faust*, ivi, p. 90.

[Là ho visto i regni del mondo e tutto ciò che poteva piacere i miei occhi l'ho contemplato. Ma ora in questo spettacolo lascia che io sia attore, e quel superbo papa vedrà ciò di cui il mio ingegno è capace]

Attraverso quest'apertura metateatrale – amplificata dalle rime e dalle consonanze tra essere e vedere, mondo e contemplazione (“be”/ “see”; “world”/ “beheld”) – il pubblico è coinvolto in un ironico disincanto che trasforma la statica cosmografia iniziale in uno spettacolo per il pubblico tanto appetibile quanto raccapricciante. La necessità di ribadire questo straniamento, interrompendo l'illusione scenica, si ripete anche poco più avanti, quando Mefistofele domanda a Faust se sono “ben truccati” (“are we not fitted well?”, sc. VIII, 940). Lo spettacolo dentro lo spettacolo di cui i due personaggi si fanno attori comprende sia la scena utopica della liberazione di Giordano Bruno, mandato in volo dall'imperatore tedesco, sia quella satirica e grottesca della corte papale, impegnata in un pranzo succulento. Dopo che Faust, con le sue parole libere e irriverenti, rivela al papa il vero destino di Bruno, questi lo fa rinchiudere in “Ponte Angelo” e apre alla scena il suo banchetto (sc. VIII, 950 sgg.). Con l'aiuto dell'invisibilità, però, Faust riesce a trasformarsi in *voyeur* e a riferire al pubblico il colloquio religioso che condanna Bruno e l'imperatore come lollardi e scismatici (sc. IX, 985 sgg.). Al tempo stesso, nel suo sprofondare dal satirico al comico e al grottesco, il ruolo del protagonista si fa più simile a quello di un *clown*, di un buffone che si diverte a rubare il piatto e il vino ai devoti commensali, per attirare poi su di sé la maledizione del frate. Si avvicina, pertanto, alla caratterizzazione degli altri personaggi come i buffoni Dick e Robin, fino a quel momento relegati in scene di scorcio, tutte caratterizzate dai risvolti più materiali e ridicoli (ma anche i più inoffensivi e i meno pretenziosi) del desiderio di Faust: zuffe per coscie di montone e vini, metamorfosi in scimmie e altre *diavolerie* da taverna.

L'unico a rimanere scettico di fronte alle sollecitazioni al divertimento e alla meraviglia per questo spettacolo suggerite dal coro (che sottolinea “the view of rarest things”, sc. X, 1138 e schiude agli occhi degli spettatori, con esito ovviamente ironico, la vista di tanta arte<sup>48</sup>) è Benvolio. Il quale nega le qualità magiche di Faust (“he looks as like a Conjurer as a Pope to a Coster-monger”<sup>49</sup>, sc. XI, 1228) e diventa poi protagonista – mancato Atteone – delle successive scene di distruzione mostruosa e grottesca dei

48 “What there he did in triall of his art / I leave untold, your eyes shall be performed” [quali prove diede con la sua arte, lo taccio, ma sarà presentato ai vostri occhi].

49 [questo assomiglia a un mago come il papa a un fruttivendolo].

corpi, delle loro metamorfosi e dalle miracolose ricomposizioni che poi tornano a sfociare su un registro tragico nel monologo finale.

Il travestimento comico, quindi, diventa l'esito paradossale della spettacolarità stessa, ribadita e sottolineata dalle grandi promesse (tutte amaramente tradite), il gioco amaro e grottesco compiuto sul lutto della perdita, segno della duplicazione e dell'ambiguità sempre sottese alle parole di Mefistofele. In questo modo, inoltre, i drammi di Marlowe ci trasmettono la consapevolezza – come farà, più esplicitamente, buona parte della cultura moderna e postmoderna – che la letteratura non è mai innocente e non ha alcun fine edificante. Proprio in un passo del *Doctor Faustus*, il personaggio si risolve a non pentirsi e a sopportare il proprio dolore (quello concretamente rappresentato da spade e coltelli, pistole e veleni, lame d'acciaio, sc. VII, 21-22) pensando a un solo, dolce piacere: il fatto che il canto di Omero e degli altri poeti sia stato ispirato da Mefistofele (sc. VII, 25 sgg.). Né è innocente il teatro, con il suo potere mimetico di riflettere il mondo nelle sue storture e bellezze. Grazie alle sue potenzialità rappresentative, però, e anche alla consapevolezza prodotta nel pubblico dai frequenti stacchi metateatrali, il teatro stesso ha forza di opporre a un'acritica adesione ai richiami di una spettacolarità abbacinante e superficiale una comunicazione più intensa e profonda. Come Atlante – a cui si riferisce già il personaggio di Tamerlano<sup>50</sup> – Faust ha portato su di sé il peso dei desideri degli uomini e la loro solitudine di fronte al divino, scommettendo sulla posta più azzardata e rischiosa: quella con il demonio, paradossale alternativa alla promessa di Dio, percepita come tradimento e distanza, mancata comunicazione, tanto più se trasmessa per via delle aporetiche prove teologiche della sua esistenza. Un'alternativa ingannatrice e paradossale che ha avuto come esito soltanto quello di ribadire, attraverso la visione e la consapevolezza intellettuale, la propria utopia di felicità. Ma che ha sottoposto il pubblico alla stessa visione di Faust, a un analogo *choc*. Infatti, indossando quella veste che Balzac ha chiamato *peau de chagrin* e che Pasolini, in *Petrolio*, ha identificato nel *vello d'oro* (il *golden fleece* citato anche da Valdes in apertura del dramma), Faust ha affondato il coltello nelle viscere di se stesso e della società e ne ha riportato alla luce il sangue attraverso una continua anatomia dei desideri e della loro immediata perversione. In questo modo, però – e proprio grazie al teatro – il sangue versato (e profuso in abbondanza in questo come negli altri suoi drammi) è riuscito paradossalmente a ristabilire quella comunicazione interrotta in tutte le sfere della società e della religione ufficiale e qui sancita anche dall'impotenza e dagli inganni

---

50 1T, II, i, 10-11. Cfr. cap. III, § 2.

della parola. “See, see where Christ’s blood streams in the firmament! / One drop would save my soul, half a drop”<sup>51</sup> (sc. XIV, 75-76). Il sangue congelato nella stesura del contratto torna a approfondirsi come speranza di comunicazione *diretta* con il divino nell’ultimo monologo, anch’esso ricco di voci di tuono e di altre immagini apocalittiche<sup>52</sup>. Di fronte al fallimento di comunicazione con Dio, e dell’impresa demoniaca (nonostante la sua forza provocatoria), l’ultima speranza resta riposta nel corpo e nella sua apertura simbolica rappresentata nell’immaginario teatrale, specie in virtù dei suoi ampliamenti di prospettiva epistemologici ed estetici<sup>53</sup>.

Negato ogni accesso alla vera conoscenza della natura e del mondo, la *curiositas* ‘colpevole’ di Faust si affida al sangue di Cristo, alle viscere della terra, come anche al bacio di Elena – residuo di bellezza (come Zenocrate) all’interno di una storia umana e letteraria da lei stessa insanguinata e trasfigurata in maceria, simbolo dell’unico spazio paradisiaco dove l’anima possa davvero volare e, infine, utopia di corporeità (il cielo è sulle sue labbra) e di immortalità insieme, a cui soltanto il teatro, pur in una momentanea immagine, può dare vita:

Was this the face that Launcht a thousand ships,  
And burnt the topless towers of Ilium?  
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.  
Her lips suck forth my soul: see, where it flies!  
Come, Helen, come, give me my soul again.  
Here will I dwell, for heaven is in these lips,  
And all is dross that is not Helena.  
I will be Paris, and for love of thee,  
Instead of Troy, shall Wittenberg be sack’d;  
And I will combat with weak Menelaus,  
And wear thy colours on my plumed crest;  
Yea, I will wound Achilles in the heel,  
And then return to Helen for a kiss (1768-1780)

[È questo il volto che ha varato un migliaio di navi, e ha bruciato le torri altissime di Troia? Dolce Elena, rendimi immortale con un bacio. Le sue labbra

51 [Vedi, vedi dove il sangue di Cristo scorre nel firmamento! Una sola goccia potrebbe salvare la mia anima, mezza goccia!].

52 Cfr. L. Gallagher, *Faustus’s Blood and the (Messianic) Question of Ethics*, in «ELH», 73 (2006), pp.1-29.

53 Cfr. G. L. Hammill, “The Forme of Faustus Fortunes”: Knowledge, Spectatorship, and the Body in Marlowe’s *Doctor Faustus*, in *Sexuality and Form. Caravaggio, Marlowe, and Bacon*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000, pp. 97-127.

mi traggono fuori l'anima, guarda dove vola. Vieni, Elena, vieni, ridammi la mia anima, qui io dimoro perché il cielo è in queste labbra, e tutto è fango quel che non è Elena. Sarò Paride e, per amor tuo, sarà saccheggiata Wittemberg invece di Troia; e combatterò con il debole Menelao, e indosserò i tuoi colori sul mio elmo piumato; sì, feritò Achille nel tallone, e poi tornerò a Elena per un bacio]

## El mágico prodigioso

*“al gran cadáver de oro / son monumentos de plata”: la Turchia e il demonio*

Pur nella sua ortodossia (è presentato come *auto sacramental*)<sup>54</sup>, il dramma di Calderón *El mágico prodigioso* è di gran lunga più confuso e più intricato rispetto alla storia del *Doctor Faustus* di Marlowe<sup>55</sup>. Sebbene il problema del destino sia posto in termini antitetici rispetto a quello formulato delle tesi di Wittemberg, perché il pensiero cattolico concede all'uomo il libero arbitrio per decidere della propria salvezza, l'incertezza si pone proprio nella definizione di questa stessa libertà.

L'opera mette in gioco una continua confusione tra l'unità promessa da Dio e le lusinghe dell'idolatria, gli allettamenti del potere, del lusso e dell'amore, la carnalità leggera e molteplice dei personaggi che circondano il protagonista Cipriano (la coppia dei *graciosos* Clarino e Moscone che fanno da *pendant* a quella degli scanzonati e materialisti clown del *Faust*, e rappresentano in entrambi i drammi una vera e propria *parodia* dell'azione principale)<sup>56</sup>. Il dramma lascia sprigionare la forza del desiderio e dell'amore, fatta scaturire e amplificata dalla potenza magica e diabolica;

54 D. Carpani, Fonti, rappresentazioni, edizioni di *Il Mago dei Prodigii*, in P. Calderón de la Barca, *Il mago dei prodigi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. XI-XV. Il dramma è ispirato al pensiero cattolico del gesuita teologo ed economista Tirso da Molina e alla sua *Concordia* (1584). Si vedano: R. M. Adams, *Middle Knowledge and the Problem of Evil*, in «American Philosophical Quarterly», 14 (1977), pp. 109-117; W. Hasker, *God, Time, and Knowledge*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

55 Il ricorso alla confusione è una costante in quasi tutte le opere di Calderón, centrale (e con funzioni simili), ad esempio, in *La dama duende*: cfr. L. Von der Walde Moheno, *De desorden y trasgos en La dama duende*, in A. González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornada de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México, Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 169-186.

56 Cfr. A. Robert Laurer. La función de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para uno estudio del « gracioso » en la tragedia barroca calderoniana, in *Calderón 1600-2000. Jornada de investigación calderoniana*, pp. 151-166.

inoltre, libera le riserve che bloccano l'identità dei personaggi fino all'inattesa confessione del demonio che dichiara di avere sconvolto tutto per rendere i personaggi consapevoli della potenza del Dio cristiano. In questo senso, l'esperienza diabolica e il manifestarsi dell'inferno esprimono un potere paradossale analogo a quello riportato nella sentenza del *Faust* di Goethe posta ad esergo del romanzo di Bulgakov *Il Maestro e Margherita*: «Dunque tu chi sei?»; «Una parte di quella forza che vuole costantemente il Male e opera costantemente il Bene».

Già nell'intreccio del dramma tutto è divisione e duplicazione, mentre i tentativi di ristabilire l'ordine falliscono sempre: i due giovani nobili antiocheni Lelio e Floro sono innamorati della vergine cristiana Giustina, di cui si invaghisce fatalmente (complice il demonio) lo stesso Cipriano, intervenuto a interrompere il duello tra i due pretendenti e a proporsi come mediatore. Intanto Clarino e Moscone hanno deciso di suddividersi a giorni alterni la serva di Giustina, Livia, e (almeno loro) ne godono pacificamente. Spazio della massima divisione, inoltre, è la mente di Cipriano che, da quanto si scopre innamorato, riflette in sommo grado la casistica di sensazioni tipiche di ogni amante infelice (caldo e freddo, incertezza e coraggio, gelosia e speranza etc.), e le comunica attraverso i continui *a-parte* che stridono con il decoro del discorso ufficiale e tradiscono un pensiero incontrollato e delirante (cfr. II, i<sup>57</sup>).

Gli spazi (la Turchia pagana e Mongibello, evocato nella narrazione del demonio reduce dalla tempesta) e l'alterità (quella del demonio stesso) rappresentano la scenografia più adatta a questo tipo di sconvolgimento<sup>58</sup>. Fin dall'inizio, la ricerca razionalistica in cui si dibatte Cipriano – il punto di vista pagano di Plinio che manifesta, però, spiccate analogie con le prove teologiche aristoteliche e tomistiche dell'esistenza di Dio (“«Dios es una bondad suma, una esencia, una sustancia, todo vista, todo manos»”, I, iii<sup>59</sup>) – si svolge in uno spazio e secondo coordinate impostate sulla massima contaminazione di luoghi, tempi, culture, durante una festa idolatrica dedicata a Giove, nell'Antiochia pagana delle persecuzioni ai cristiani, e sullo sfondo di un mare dove il sole che cala tra le onde e tra le nubi grigie è descritto come un grande cadavere d'oro inghiottito da un sepolcro d'argento:

57 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, a cura di Bernard Sesé, Espasa-Calpe, Madrid, 1942-1989, pp. 90-91 (non essendo riportati i versi, cito le pagine direttamente da questa edizione).

58 Per la relazione tra l'islam e il demonio, si veda il saggio M. Ángel Ibarra, *El Islam en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, in «Revista de Literatura», 53 (1991), pp. 63-83, p. 80.

59 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p. 60.



cuando el sol cayendo vaya  
 a sepultarse en las ondas,  
 que entre oscuras nubes pardas  
 al gran cadáver de oro  
 son monumentos de plata (I, i)<sup>60</sup>.

[quando il sole, tramontando, va a seppellirsi tra le onde, che tra grigie e oscure nubi sono monumenti d'argento al grande cadavere d'oro]

La Turchia e, in generale, l'Oriente contribuiscono, appunto, a segnalare e ad accentuare lo smarrimento di Cipriano e l'intervento del diavolo. Gli stessi dialoghi tra il protagonista e il demonio si svolgono tra il silenzio delle statue pagane e la tentazione visiva dei loro idoli che si fondono al culto per la ricchezza e la bellezza. I monumenti d'argento di Antiochia rappresentano un seducente sepolcro che inghiotte Dio, inteso secondo la metafora tradizionale del sole. In particolare, ancora una volta la sontuosità orientale rappresenta la cornice più adatta di questa simbolica catabasi all'inferno, funzionale a discutere il punto di vista dell'Occidente europeo.

Il demonio si manifesta in forme sempre diverse e come simbolo di alterità assoluta: in veste di elegante forestiero quando incontra Cipriano intento a studiare il passo di Plinio; in figura di uomo, al balcone di Giustina, per compromettere il suo onore e confondere definitivamente gli innamorati; sotto le spoglie di naufrago, dopo avere suscitato una tempesta, per raccontare la propria storia e convincere Cipriano ad affidarsi ai suoi poteri e a suggellare il patto; come mago vero e proprio, prima spostando una montagna e poi materializzando, in forma sconcertante e mostruosa, l'immagine di Giustina, nel momento che deve precedere la stipula del contratto; come inatteso *deus ex machina* che interviene in difesa di Giustina, al momento della sua condanna a morte, e ne rivela l'onestà.

La sua azione tocca il culmine con la simulazione di una tempesta che Cipriano presenta agli occhi degli spettatori in immagini apocalittiche. Un nuovo paesaggio, sovrapposto al precedente, sorge all'orizzonte, fitto di nebbia e fiamme, dipinto dall'"ardente pennello" di Mongibello:

CIPRIANO: ¿Qué es esto, cielos puros?  
 ¡Claros a un tiempo, y en el mismo oscuros!  
 Dando al día desmayos,  
 los truenos, los relámpagos y rayos  
 abortan de su centro  
 los asombros que ya no caben dentro.

---

60 Ivi, p. 54.

De nubes todo el cielo se corona,  
y, preñado de horrores, no perdona  
el rizado copete de este monte.  
Todo nuestro horizonte  
es ardiente pincel del Mongibelo,  
niebla el sol, humo el aire, fuego el cielo (II, vii)<sup>61</sup>.

[CIPRIANO: Che accade, cieli incontaminati? Chiari a un tempo, e insieme bui! I tuoni sfiniscono il giorno, i fulmini e le saette vomitano dal loro centro ombre terribili che non riscono a contenere. Il cielo si corona tutto di nubi e, gravido di orrori, non risparmia la folta cima di questo monte. Tutto il nostro orizzonte è ardente pennello di Mongibello, nebbia sul sole, fumo nell'aria, fuoco dal cielo]

La manifestazione anomala e terrificante di questi segni produce l'effetto di ridimensionare le conoscenze filosofiche di Cipriano, che si lascia andare all'esclamazione sconsolata: "¡Tanto ha que te dejé, filosofía, / que ignoro los efectos de este día!" (II, vii)<sup>62</sup>. Ma è proprio questo lo scopo del demonio: mettere in luce le carenze di una conoscenza che non riesce ad affondare completamente nei principi delle cose, indebolire la ragione con un amore sconvolgente, intervenire nel momento di più intensa confusione e paura. Egli stesso rivela al pubblico di avere scatenato la tempesta ("me ha importado fingir ... este espantoso portento", II, vii)<sup>63</sup> e di avere la necessità di presentarsi "sott'altro sembiante" ("en forma desconocida", II, vii, 1257), quello di un naufrago che esce fradicio dal mare (come recita la didascalia relativa a questa scena: *mojado, como que sale del mar*<sup>64</sup>). Come in *The Tempest*, anche qui l'artificiosità della tempesta, provocata dai poteri della magia (e amplificata dalla finzione teatrale), ha la funzione di azzerare ogni ricordo precedente e di costruire una nuova identità da presentare allo spettatore, dopo avere messo in discussione le certezze degli altri personaggi e colmato le lacune memoriali. A questo punto, infatti, come Prospero nella scena iniziale con Miranda, il diavolo racconta la proprio storia, in un lungo monologo fitto di ossimori e di antitesi che metaforizza la caduta di Lucifero sostituendola con la storia di un cavaliere (egli stesso) caduto in disgrazia dopo essere stato scelto come favorito da un re, per avere agito con troppo orgoglio.

61 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p. 96.

62 Ibidem [Da tanto ho lasciato la mia filosofia, che ignoro quali saranno gli effetti di questo giorno].

63 Ivi, p. 97-98 [Ho voluto simulare questo terribile portento].

64 Ibidem [Bagnato, come chi esce dal mare].

Sono parole che tratteggiano il demonio come avventuriero (è, in altri termini, lo stesso ‘destino’ di Tamerlano e di Colombo, di Prospero, di Epicuro e di Faust...) – attore e *personaggio* stesso di ogni opera letteraria, ma anche suo nascosto regista<sup>65</sup>:

EL DEMONIO: Yo soy, pues saberlo quieres,  
un epílogo, un asombro  
de venturas y desdichas,  
que unas pierdo y otras lloro (II, vii)<sup>66</sup>

[DEMONIO: io sono, giacché desideri saperlo, un epilogo, un portento – di fortune e di disgrazie. Le une le perdo, le altre le piango]

Nel narrare la sua storia, egli si dipinge “pazzo” (“loco”...“mas loco”), parla di “empio (barbaro) ardimento” (“bárbaro atrevimiento”), di “ostinazione” (“en mi obstinación”) e di azioni temerarie (“temeridades”, II, vii)<sup>67</sup>. Sono queste le qualità che affascinano e incuriosiscono Cipriano, e rappresentano il preludio del patto infernale, dell’orribile visione (simbolica) di Nembrot e Babilonia che ancora seguirà. Conoscendo la storia del demonio, infatti, il personaggio dimentica se stesso per farsi *altro*, identificandosi con lui e rassegnandosi a trascorrere un anno in una grotta ad esercitarsi nella magia con il servo Moscone. Dopodiché il diavolo lo illuderà di poter conquistare Giustina.

### *Magia e idolatria*

La scena della tempesta e quella successiva della magia rappresentano gli episodi di maggiore tensione del dramma, in cui la confusione raggiunge il suo culmine e l’amore arriva a identificarsi più esplicitamente

65 Come osserva Cascardi, si tratta di un movimento che si gioca tutto nello spazio del teatro – circoscritto, ma insieme sintetico rispetto al mondo terreno e ai suoi rapporti con i principi metafisici e con Dio: “lo avvertiamo nel modo in cui il diavolo fa muovere il paesaggio e in cui Calderón dà forma materiale ai principi della trascendenza: è come se ci mostrasse che la realtà divina dei cieli fosse soltanto materiale, come la terra, e che anche in cielo noi non possiamo evadere dai confini dello spazio” (A. J. Cascardi, ‘*El mágico prodigioso*’ and the theatre of alchemy, in Id., *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 106). Cfr. M.D. Morales, *El espacio teatral de ‘El mágico prodigioso’*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 73 (1996), 3, pp. 271-284.

66 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p. 99.

67 Ivi, pp. 99-101.

nell'idolatria. Dal punto di vista teologico, infatti, è considerata idolatria il culto di Dio trasferito su un oggetto materiale, che può essere poi riferito al demonio, come nel passo citato del *Vangelo* di Luca (4, 4-7), e agli dèi pagani<sup>68</sup>; ma essa è anche dedizione pervertita dell'uomo a un bene (l'oro, il denaro, un altro essere umano<sup>69</sup>) che si sostituisce all'amore per Dio.

Quanto più ci interessa ai fini del nostro discorso, però, è che il problema teologico dell'idolatria, che mette alla prova il libero arbitrio e si risolve alla fine con la conversione, porta alla luce l'analisi del rapporto dell'uomo con l'amore e con i suoi significati culturali e sociali. Essa viene colta in una duplice senso, che si estende dall'adorazione per gli idoli da parte dei non convertiti a una qualsiasi forma di culto per il denaro, le ricchezze, a scapito delle persone, e implicitamente anche per i cristiani stessi. Scriveva Juan de la Peña nel *De bello contra insulanos* (1550-1552 circa):

Se l'idolatria fosse causa sufficiente d'intervento, tutto il mondo si troverebbe in una guerra interminabile, perché se è lecito castigare gli infedeli per le ingiurie inferte a Dio, con maggior ragione dovranno essere castigati i principi cristiani, che molte volte peccano più gravemente degli infedeli<sup>70</sup>.

L'idolatria non è soltanto quella degli infedeli o degli *indios*, ma si rivela come tale quando si manifesta come desiderio scorporato, feticismo economico, trofeo di conquista a cui si attribuisce un prezzo come a una merce. Quello di Cipriano per Giustina in *El mágico prodigioso* traccia di essa un paradigma esemplare, grazie all'intervento magico e alla *rivelazione* del demonio che rende possibile rivivere questa esperienza e metterla in scena. Proprio durante la tempesta, infatti, Cipriano invoca la propria smarrita memoria e si sente accecato dall'idolatria ("Idólatra me cegué [...] porque una hermosura vi / porque una deidad miré", II, vi<sup>71</sup>), al punto da dichiararsi disposto a dare l'anima al diavolo per lei ("por gozar a esta mujer / diera el alma", II, vi<sup>72</sup>). È questo il momento in cui il demonio si presenta per la seconda volta e può esercitare il suo potere sulla natura tramite la magia.

68 Cfr. *Deuteronomio*, 32, 27; *1 Samuele*, 15, 23; *1 Corinzi*, 5.

69 G. Schmidt, *Manuale di storia comparata delle religioni*, Brescia, 1949, pp. 78-80. L'idolatria è centrale anche nell'*Apocalisse*, quando si parla della corruzione del potere politico e religioso, di Babilonia e della Gerusalemme terrena (capp. XVII-XIX).

70 A. A. Cassi, *Il tesoro e le chiavi del forziere*, in *Ultramar. L'invenzione europea del Nuovo Mondo*, Bari-Roma, Laterza, 2007, pp. 123-153, p. 152.

71 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p. 95 [L'idolatria mi ha accecato...per avere visto una dea].

72 Ivi, p. 96 [per godere questa donna, potrei dare l'anima].

Per svelare all'infelice innamorato l'immagine di Giustina, egli (come il personaggio del *Doctor Faustus*) deve sprofondare nelle viscere della terra, lacerare le "duras entrañas":

EL DEMONIO: Si ésta no es prueba bastante,  
pronuncien otra mis labios.

¿Quieres ver esa mujer  
que adoras?

CIPRIANO: Sí;

EL DEMONIO: Pues rasgando  
las duras entrañas, tú,  
monstruo de elementos cuatro,  
manifiesta la hermosura  
que en tu oscuro centro guardo.

*Ábrese un peñasco, y está JUSTINA durmiendo*

¿Es aquélla la que adoras?

CIPRIANO: Aquélla es la que idolatro.

EL DEMONIO: Mira si dártela puedo,  
pues donde quiero la traigo.

CIPRIANO: Divino imposible mío,  
hoy serán centro tus brazos  
de mi amor, bebiendo al sol  
luz a luz y rayo a rayo (II, xix)<sup>73</sup>.

[DEMONIO: se questa non è una prova sufficiente, le mie labbra comanderanno altro; desideri vedere questa donna che adori?; CIPRIANO: sì; DEMONIO: lacerando le compatte viscere, tu, mostro dei quattro elementi, svela la bellezza che custodisco nel tuo oscuro centro – *si apre una roccia, e si vede Giustina che dorme* – è costei che adori?; CIPRIANO: è proprio lei che idolatro; DEMONIO: vedi come posso offritela, dal momento che la trascino dove voglio; CIPRIANO: mia divinità impossibile, oggi le tue braccia saranno centro del mio amore e berranno il sole, goccia a goccia di luce, raggio a raggio]

Quel che ne ricava si rivelerà come una vera e propria beffa, poiché dalle viscere della terra esce un'immagine, un corpo soltanto illusorio destinato a gettare una luce sinistra sull'inconsistenza dei sentimenti di Cipriano. Il peccato diventa ancora più grave, in quanto non solo il personaggio è colpevole di idolatria per amare così assolutamente Giustina da dimenticare Dio, ma anche per avere adorato l'immagine prodotta ad arte dal demonio. Questo, però, si comprenderà soltanto in seguito, grazie

73 Ivi, pp. 121-122.

a un efficace mezzo teatrale di disillusione. Nel paragone tra Giustina e il sole, inoltre, torna a figurarsi, con un significato più preciso, il paesaggio iniziale, il simbolo del sole inghiottito dal suo sepolcro d'argento, di Dio oscurato da un'idolatria che accentra su di sé la passione amorosa e il fascino dell'oro.

Il destino di Giustina – la donna che scopre dalla rivelazione del padre adottivo di essere figlia di una cristiana che l'abbandonò morente – si sviluppa anch'esso intorno al problema dell'idolatria. Le sue prime parole al padre Lisandro, nell'entrare in scena, si rivolgono allo spregio per l'adorazione degli idoli pagani in Antiochia:

JUSTINA: No me puedo consolar  
de haber hoy visto, señor,  
el torpe, el común error  
con que todo ese lugar  
templo consagra y altar  
a una imagen que no pudo  
ser deidad; pues que no dudo  
que al fin, si algún testimonio  
da de serlo, es el demonio,  
que da aliento a un bronce mudo (I, vii)<sup>74</sup>.

[Non posso rassegnarmi di avere visto oggi, signore, il turpe, il volgare errore; questo luogo consacra un tempio e un altare a un'immagine che non può essere Dio; e poi non dubito che, quand'anche ci fosse qualche traccia di divino, sarebbe opera del demonio che dà vita al bronzo muto]

Giustina, che crede in quell'unità di Dio messa in discussione all'inizio del dramma, teme in Cipriano la frivolezza e le lusinghe, e respinge i vari allettamenti che le si presentano in una molteplicità di forme nel corso del dramma, compreso l'amore stesso. Potremmo considerare la chiusura della giovane cristiana come un corrispettivo simbolico di quella condizione acritica della crescita che, dal punto di vista psicologico, Erikson chiama "blocco di identità" (quando, cioè, l'autorità paterna non viene messa in discussione da alcune forma di ribellione o di sperimentazione)<sup>75</sup>. Questa posizione di stasi, per quanto ortodossa, viene minata dalla funzione del dramma: il caos che l'azione teatrale suscita, intensificato dalle mosse del

74 Ivi, pp. 72-73.

75 E.H. Erikson, *Identity and the Life Cycle (Psychological Issues, 1)*, New York, International Universities Press, 1959 (trad. it.: *I cicli della vita. Continuità e mutamenti*, Roma, Armando, 1991).

demonio e dalla magia poi trasmessa a Cipriano, tende infatti a sconvolgere lo stato di chiusura e di fissità, mettendolo alla prova.

Quindi, da una parte il demonio intacca l'integrità dell'identità di Giustina e, dall'altra, esaspera e svela l'inconsistenza del sentimento di Cipriano. In questo modo, egli mostra al pubblico i molteplici aspetti legati all'amore, tra vera (e mancata) bellezza e sua perversione, tra l'artificiosità più straniante (sappiamo che è opera diabolica) e il più convincente coinvolgimento. Ne mostra l'aspetto idolatrico e, insieme, la potenza della sua forza naturale e spontanea. Nell'avvicinarsi a Giustina, il demonio invoca l'"abisso infernale" ("infernabismo", III, iv), affinché liberi spiriti lascivi che intacchino quella "fortezza ingrata" ("tu prisión ingrata", III, iv) in cui si ripara la ragazza<sup>76</sup>. Le forze evocate a colmare l'"onesta fantasía" di Giustina sono le più dolci: piante, fiori, uccelli formano una "dulcísima armonía" cantata da un coro che sembra rievocare quello dell'*Antigone* di Sofocle sul potere dell'amore (III, iv)<sup>77</sup>. Si presenta in questo modo – inaspettatamente, anche per lo spettatore, che però non rinuncia a dubitare della sua artificiosità – la manifestazione più bella e felice di quel sentimento che Giustina ha sempre rifiutato e che lo stesso Cipriano finisce per pervertire.

I monologhi pronunciati separatamente da Giustina e da Cipriano costituiscono un inno all'amore e alla natura, evocata in descrizioni meravigliose, vitali e metamorfiche (tali anche letterariamente, dal momento che ancora una volta le immagini si ritrovano nel testo ovidiano). Cipriano invoca l'Aurora e la sua funzione di dare vita e movimento al mondo, sciogliere la brina che fa da prigioniera alla rosa, muovere i ruscelli, restituire vitalità a piante e animali; la culla, la porpora, la neve, il sole, il ruscello, la rosa, il garofano e l'alloro. Anche Giustina si abbandona a languide metamorfosi, riconoscendosi nella vite che cerca il tronco a cui avvinghiarsi, nel girasole che dirige il volto al sole, nell'usignolo e nel fiore dai petali cadenti. "Di quale forza velenosa avete fatto uso?" ("¿qué venenosa fuerza usáis?", III, v), si domanda la ragazza, mentre il coro ripete cantando *Amor, amor* (III, v). È "molesta fantasía" ("Pesada imaginación", III, v)? "Oggetto vano" ("Objeto es vano", III, v)<sup>78</sup>? Forse sì, dal momento che questi segni non riescono ad attecchire nella realtà. Lo spettatore stesso, il lettore, inoltre, faticano a comprendere come in tali simboli naturali possa essere riposto il

76 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, pp. 130-131.

77 Cfr. Sofocle, *Antigone*, 781-800, III stasimo. Cfr. P. Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Roma, Donzelli, 2001.

78 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, pp. 131-132.

potere diabolico. Eppure, paradossalmente, l'unica forma di amore è *rivelata* proprio dalla potenza magica e disvelante del demonio.

*“no ha sido el precio mucho”: Giustina, Elena e le immagini vuote*

Attraverso la loro esperienza, e per tramite del demonio, Cipriano e Giustina hanno conosciuto l'aspetto più felice della corrispondenza amorosa: irrealizzabile nella vita terrena, essa ritroverà la sua pienezza con il martirio. Tuttavia, prima di arrivare al finale, sono fondamentali gli ultimi colpi di scena, che introducono il disinganno e svelano la vera idolatria di cui si è reso colpevole Cipriano, amando in Giustina le sole lusinghe presentate del demonio.

Innanzitutto, in un primo tempo la resistenza di Giustina sembra vinta di fronte a questa indistricabile fusione di stati d'animo, a una tale contaminazione tra bene e male. Poi, però, dopo una breve *altercatio* con la donna, è il demonio a dichiararsi nuovamente sconfitto (III, vi)<sup>79</sup>. Giustina chiede a Livia il mantello e si reca al tempio a chiedere protezione a Dio. Intanto, però, lo spettatore è coinvolto in un'altra illusione: avvolta in un mantello (quello stesso con cui era uscita di scena?), la donna si presenta a Cipriano, che crede di avere conquistato il “trofeo” dei suoi studi di magia (“ya es trofeo tu belleza / de mis mágicos estudios”, III, xiii<sup>80</sup>). Anzi, egli osserva che il *prezzo* di questa conquista non è stato poi tanto alto (“siendo tan grande el empleo, / que no ha sido el precio mucho”, III, xiii<sup>81</sup>). Viene così il momento che il (meta)teatro sveli l'inganno perpetrato dal demonio ai danni dell'innamorato: proprio quando Cipriano vorrebbe allontanare le cortine e il velo da quel “sole”, infatti, ecco che si ritrova tra le braccia un freddo cadavere. La “Figura” di Giustina (così viene chiamata quando rappresenta soltanto quell'immagine vuota) si è trasformata in “cadavere” (“Esqueleto”):

CIPRIANO: Corre a la deidad el velo,  
no entre pardos, no entre oscuros  
celajes se esconda el sol;  
sus rayos ostente rubios.

*Descúbrela, y ve el cadáver*

Mas – ¡ay infeliz! – ¿qué veo?  
Un yerto cadáver mudo  
entre sus brazos me espera!

79 Ivi, pp. 134-136.

80 Ivi, p. 143 [Ormai la tua bellezza è trofeo dei miei studi di magia].

81 Ibidem [Essendo tanto grande la donna ambita, il prezzo non è stato poi molto].



¿Quién en un instante pudo,  
 en facciones desmayadas  
 de lo pálido y caduco,  
 desvanecer los primores  
 de lo rojo y lo purpúreo?  
 ESQUELETO: Así, Cipriano, son  
 todas las glorias del mundo (III, xiii)<sup>82</sup>.

[CIPRIANO: toglì il velo a questa divinità, che il sole non si nasconda tra pesanti e oscure cortine, che i suoi raggi si manifestino nel loro fulgore. *La scopre e vede il cadavere*. Ah, me infelice! Che vedo? Un cadavere rigido e muto mi attende, con le braccia aperte! Chi mai in un istante ha potuto fare svanire in esangui sembianze, il roseo e il purpureo, rendendolo pallido e fragile?; SCHELETRO: così, Cipriano, sono tutte le glorie del mondo]

Dietro a questo effetto miracoloso e teatralmente molto efficace (una donna in carne ed ossa che si trasforma prima in un fantasma e poi, sollevato il mantello, in uno scheletro, mentre la vera Giustina continua a vivere al di fuori di questa duplicazione, di cui non è neanche al corrente), sarebbe però limitante individuare soltanto il tema topico della *vanitas vanitatum*. Cipriano non sfugge allo sorte di ogni Faust, beffato dal demonio: quella di vedere perveritito nella più stolidità materialità il proprio slancio amoroso e vitale, di vedere il volto economico e perituro del proprio desiderio, di possedere un involucro al posto di un corpo, oppure una serie di corpi privi di anima, come avviene a Don Giovanni.

Il procedimento della *disillusione*, così frequente nel teatro di Calderón, avviene in una prospettiva più ampia, che ricorda l'*Elena* di Euripide, in cui la duplicazione del personaggio responsabile della guerra di Troia si sdoppia tra la donna che resta in Egitto, accanto a Menelao, e il fantasma che accondiscende al tradimento con Paride<sup>83</sup>. Questa figura era stata difesa già nell'*Encomio* di Gorgia, il sofista che aveva negato all'uomo ogni possibile accesso alla verità e alla sua comunicazione. Dalla filosofia sofistica all'evocazione del *Doctor Faustus* di Marlowe e fino alla sua comparsa nel dramma di Goethe – dove "... crea / paradisi di vita inanimata (9341-9343)" – Elena diventa anche icona scorporata, immagine vuota, simbolo della distanza tra desiderio e oggetto. Analogamente, trasformando Giusti-

82 Ibidem.

83 Si tratta di un espediente usato anche nella *Palinodia* di Stesicoro. Cfr. M. Fusillo, *Introduzione* a Euripide, *Elena*, Milano, BUR, pp. 5-27. Lo studioso sottolinea come in questa tragedia sia centrale il problema dell'identità, accentuato dallo "sdoppiamento delle strutture drammatiche" (p. 13).

na in un fantasma, si manifesta sublimandosi la colpa, che coinvolge l'idolatria stessa. L'idea di dividere l'immagine dal corpo, per Elena, lasciava aperto un dubbio: a chi appartiene Elena? A Menelao o a Paride? Oppure a coloro che si fregiano della sua immagine, i vecchi troiani che nell'*Iliade* rivelano il suo incanto?

Anche nella contemporaneità, da una parte la merce assume un valore relativo e, insieme, incommensurabile; dall'altra la pubblicità trasmette *immagini* senza più cose<sup>84</sup>: "come la vetrina, al cui sviluppo è del resto legata [...] protegge la merce dal consumatore, questo da quella: permette lo sguardo, ma trattiene dal furto, e lascia così che il desiderio si dispieghi liberamente, senza turbamenti né conseguenze morali"<sup>85</sup>.

In *El mágico prodigioso* il mantello si solleva e l'immagine senza corpo che aveva duplicato Giustina si manifesta in scheletro e in cadavere, beffando la pretesa di Cipriano di avere conquistato il suo trofeo. Con un nuovo colpo di teatro, lo spettatore si è reso conto che l'immagine è restituita al suo corpo, pur dopo esserne stata divisa. Soltanto il martirio, però, nella prospettiva calderoniana, restituirà completamente il corpo alla sua pienezza. Non si tratta soltanto di un miracolo religioso: per non essere conquistata, per sottrarsi al *godimento* dello sguardo conquistatore, ancora una volta l'alterità rivive grazie a una particolare metamorfosi. Non a caso, infatti, anche nelle *Storie* di Erodoto (II, 112-120), si diceva che fosse stato Proteo, dio delle infinite metamorfosi, ad accogliere con sé Elena in Egitto fino all'arrivo di Menelao.

Il metateatro riesce quindi ancora una volta nel suo intento di scuotere le coscienze, di impedire che l'immagine teatrale venga a coincidere con l'immagine 'pubblicitaria', con il pieno godimento dell'altro. Le metamorfosi e la figuralità, che costituiscono l'aspetto più emozionante del teatro di questo secolo, mettono al centro l'uomo come corpo e parola, riscoprono la possibilità d'esistenza attraverso il linguaggio e la sua lettura del mondo, lo liberano dal rischio di reificazione.

E il teatro, da parte sua, affronta qui quel rischio di cui parla Calvino, e da cui siamo partiti: quello di rappresentare *chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, quello di farlo durare, e dargli spazio*.

84 Cfr. W. Lewis, *Time and Western Man*, London, Chatto & Williams, 1927; L. Spitzer, *American Advertising Explained as Popular Art*, in Id., *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 275; E. Gellner, *Spectacles and Predicaments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

85 F. Moretti, *Ulisse e il Novecento*, in *Opere Mondo*, pp. 115-156, p. 122.

## CONCLUSIONI

### *Elena come il Nuovo Mondo?*

Quale idolatria, dunque? Quella dei nativi americani o quella che muove la *macchina desiderante* della società europea nella prima età moderna?

La Giustina che riscrive il destino di Elena di Troia rimanda alla Clizia dell'omonima commedia di Machiavelli, ma rappresenta anche l'allegoria dell'alterità incontrata con le scoperte dei *mondi nuovi* geografici e naturali, economici e sociali. È l'America che si presenta agli occhi di Amerigo Vespucci secondo de Certeau, "presenza innominabile della differenza", dove il conquistatore "si appresta a scrivere la propria storia", trasformando lo spazio bianco dell'altro "in un campo di espansione per un sistema di produzione"<sup>1</sup>. Se l'America è una donna, è merce da sfruttare e da esporre facendone un'immagine di propaganda, oppure è un territorio da conoscere e da amare? Non sono forse immagini pubblicitarie e mostruose i tesori e i pappagalli che Colombo porta come trofeo di conquista ai sovrani spagnoli in *El nuevo mundo* di Lope de Vega? E il mostro Calibano, da esporsi a Londra per quattro soldi? Oppure Cleopatra, "wonderful piece of work", *souvenir* egiziano da esportare, burattino meccanico o parodia per attori da strapazzo e per la gioia di quella che Sylvia Plath chiamerà *the peanut-crunching crowd*<sup>2</sup>? Non sono forse quel corpo, quegli occhi e quelle passioni – *hands, organs, dimensions, senses, affections, passions...* – rivendicate da Shylock un grido lontano che annuncia le catastrofi del Novecento, indicibili orrori che a quelle discriminazioni si congiungono?

Il dramma di Calderón *El mágico prodigioso* ci avverte che, se non ci fosse il teatro, non sarebbe facile stabilire dei rapporti tra l'unità ultraterrena e la vanità del mondo: l'una rimarrebbe distante, separata e immobi-

1 M. de Certeau, *La scrittura della storia*, pp. XV-XVI.

2 [la folla sgranocchia-noccioline]. S. Plath, *Lady Lazarus*, in *Ariel*, da *I capolavori di Sylvia Plath*, Milano, Mondadori, 2004, p. 17 [ed. orig. *Ariel*, London, Faber and Faber, 1965].

le, dimostrabile soltanto per un atto di fede o per via teologica; l'altra si perderebbe nello sciame liquido degli uomini consumatori della prima età moderna e del loro tempo ingordo e reificato<sup>3</sup>. Con l'inattesa confessione finale, il progetto del diavolo viene a coincidere paradossalmente con quello di Dio, entrambi registi e narratori (come in *El gran teatro del mondo*) del mondo scoperto e messo in scena.

“Se il mondo potesse narrare la storia dell'universo”, scrive Forster, “l'Universo diventerebbe romanzesco”<sup>4</sup>. Il teatro del Cinquecento e Seicento riesce in questa impresa di rappresentazione figurale (con Genette) della *reversibilità del mondo*, grazie alla storia che si legge come allegoria attraverso la spazialità e, insieme, all'illusione che si fa sogno, magia, infrangimento dubbioso e catastrofico di confini. Per non stare al gioco economico del nuovo mondo, la letteratura lo percorre e lo riscrive, come Tamerlano, distruggendo e ricreando. Partire alla scoperta dei nuovi mondi significa quindi procedere dalle sollecitazioni intertestuali e passionali delle *Metamorfosi* ovidiane, passare attraverso Machiavelli e Giordano Bruno per arrivare a Galileo, all'indagine filosofica nel libro della natura esposta nel *Dialogo sopra i massimi sistemi*, negli spazi dove i filosofi aristotelici e tolemaici (di cui è rappresentante Simplicio) “l'hanno bandita”<sup>5</sup>. Al processo di allegorica demolizione e riscrittura (“al disordinare e mettere in conquasso il cielo e la Terra e tutto l'universo”<sup>6</sup>) si riferiscono inoltre le costanti immagini apocalittiche, paradossalmente intese – come suggeriva D. H. Lawrence – proprio *contro* “il lato oscuro” del mondo sociale, della religione, dell'individualismo:

L'*Apocalisse* ci indica tutto quanto a cui ci opponiamo, contro natura. Noi ci opponiamo in modo innaturale alla nostra connessione con il cosmo, con il mondo, con l'umanità, con la nazione, con la famiglia. [...]. Ma l'*Apocalisse* ci indica proprio, con la sua opposizione, anche quelle cose che il cuore umano desidera segretamente. Proprio dalla frenesia con cui l'*Apocalisse* demolisce il sole, le stelle, il mondo, e tutti i re e i reggitori, ogni scarlato, porpora, cinabro, le meretrici e infine tutti gli uomini non segnati, possiamo dedurre come lo scrittore dell'*Apocalisse* desiderasse tutto questo, il sole, le stelle, la terra,

3 Mi riferisco all'analisi sociologica di Z. Bauman, *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Gardolo, Erickson, 2007.

4 E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Mondadori, 1968, p. 66 [ed. orig. *Aspects of the Novel*, London, 1927].

5 Cfr. G. Galilei, *Dialogo sopra i massimi sistemi*, giornata I. Si vedano le osservazioni critiche di Calvino in: I. Calvino, *Il libro della natura in Galileo*, in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, pp. 90-98.

6 Ibidem.

le acque, la nobiltà, la signoria, la grandezza, lo splendore scarlatto e dorato, l'amore appassionato, la propria armonia con il resto degli uomini<sup>7</sup>.

I soldi dati da Romeo allo speziale che gli fornirà il veleno per uccidersi, collezionista di mostruosità imbalsamate, possano almeno servire a *fare carne*. È l'invito del teatro di Cinquecento e Seicento a questo nostro mondo *bombardato di immagini*.

---

7 D. H. Lawrence, *Apocalisse*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 92 [ed. orig. *Apocalypse and The Writings of The Revelation*, 1931].



## BIBLIOGRAFIA

- Abate C. S., *Zenocrate: Not just Another "Fair Face"*, in «English Language and Notes», 111 (2003), 1, pp. 19-29.
- Abel L., *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hili and Wang, 1963.
- Adams R. M., *Middle Knowledge and the Problem of Evil*, in «American Philosophical Quarterly», 14 (1977), pp. 109-117.
- Adelman J., *Blood Relations: Christian and Jew in The Merchant of Venice*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- Adesso C. A., Le «vaghe membra» di Napoli e le «colorate parole» di Ioan Berardino Fuscano: una lettura de *Le Stanze sopra la bellezza di Napoli*, in «Studi Rinascimentali», I (2003), pp. 43-59.
- Adorno T.W., *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, 1947].
- Agamben G., *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 1995.
- Agnew J.C., *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Albanese D., *Mathematics as a Social Formation. Mapping the Early Modern Universal*, in H. S. Turner (ed.), *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, pp. 255-273.
- Albertazzi S., *In questo mondo, ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi, 2006.
- Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988-2009.
- Alonge R., *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, Utetlibreria, 2008.
- Althusser L., *Teoria e pratica politica in Machiavelli e noi*, Roma, Il manifesto-libri, 1999 [tratto dall'ed. orig. *Écrits philosophiques et politiques*, t.II, Stock/IMEC, 1995].
- Alvi G., *Le seduzioni economiche di Faust*, Milano, Adelphi, 1989.
- Altman, J. B., *The Improbability of 'Othello': Rhetorical Anthropology and Shakespearean Selfhood*, Chicago, Chicago University Press, 2010.
- Amalfitano P. – Innocenti L., *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 2007.

- Amoruso V., Nel cuore immobile del tempo. Considerazioni sulla struttura drammaturgica di *Antony and Cleopatra*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 191-202.
- Ángel Ibarra M., *El Islam en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, in «Revista de Literatura», 53 (1991), pp. 63-83.
- Angelini, F., *Il teatro barocco*, Bari, Laterza, 1975.
- Anselmi G. M. (a cura di), *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, Roma, Carocci, 1998.
- Anselmi G. M., *Le metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit, 2006.
- Anselmi G.M. – Fazio P., *Machiavelli, l'asino e le bestie*, Bologna, Clueb, 1984.
- Aquilecchia G., *Giordano Bruno in Inghilterra (1583-1585). Documenti e testimonianze*, in «Bruniana e Campanelliana», 1 (1995), pp. 21-42.
- Arellano I. – J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Aristotele, *Dell'Arte Poetica*, a cura di C. Gallavotti, Fondazione Valla, Mondadori, Milano 1974.
- Arnaudo M., *Belfagor come casistica: una lettura della Favola machiavelliana*, in «Italianistica», 2 (2005), pp. 13-26.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956-2000 [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, 1946].
- Augé M., *Non-lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006 [ed. orig. *La Poétique de l'espace*, Paris, 1957].
- Bachtin M., *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968.
- Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979-2001.
- Bagno V., *El pacto del hombre con el diablo en la tradición literaria europea del siglo XVII de los ámbitos ortodoxo y católico*, en P. Civil (ed.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 83-92.
- Baldi G., *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e vita ascendente*, Torino, Scriptorium, 1996.
- Bandera C., *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975.
- Barbano F. – Corsini E., Rei D., *L'Autunno del diavolo. "Diabolos, dialogos, daimon"*, Convegno di Torino 17/21 ottobre 1988, 2 voll., Milano, Bompiani, 1990.
- Barber C.L., *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Bárberi Squarotti G., *La forma tragica del "Principe" e altri saggi su Machiavelli*, Firenze, Olschki, 1966.
- Bárberi Squarotti G. (ed.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia. Teoria e storia dei generi letterari*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988.



- Bárberi Squarotti G. *Le cortesie e le audaci imprese. Moda, maghe e magie nei poemi cavallereschi*, Lecce, Manni, 2006.
- Bárberi Squarotti G., *La letteratura instabile: il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Treviso, Santi Quaranta, 2006.
- Barbero A., *La società trecentesca nelle novelle di Boccaccio*, in «Levia Gravia», 8 (2006), pp. 1-16.
- Barchiesi A., *Music for Monsters: Ovid's Metamorphoses, Bucolic Evolution, and Bucolic Criticism*, in Fantuzzi M. e Papangelis T. (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden – Boston, Brill, 2006, pp. 403-426.
- Barish J. A., *Ben Jonson and the Language of Prose Comedy*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1960.
- Barish J. A., *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley-London, University of California Press, 1981.
- Barker F. - Hulme P. - Iversen M., *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Bartels E. C., *Spectacles of Strangeness: Imperialism, Alienation and Marlowe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- Barthes R., *La retorica antica*, Bompiani, Milano 1993 [ed. orig. *L'ancienne rhétorique*, Parigi, 1970].
- Barthes R., *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Einaudi, Torino 1973 [ed. orig. *S/Z*, Paris, 1970].
- Barthes R., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999 [ed. orig. *Le plaisir du texte*, Paris, 1973].
- Barthes R., *Lezione*, Torino, Einaudi, 1981 [ed. orig. *Leçon*, Paris, 1978].
- Barton A., *Ben Jonson Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Bate J., *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993 e 2001.
- Baudelaire C., *I fiori del male*, Milano, Mondadori, 1983 [ed. orig. *Les fleurs du mal*, 1857].
- Bauman Z., *Homo consumens. Lo sciame inquieto dei consumatori e la miseria degli esclusi*, Gardolo, Erickson, 2007.
- Bausi F., *Francesco Berni lettore di Machiavelli*, in «Interpres», 2001, pp. 309-311.
- Belda Plans J., *La escuela de Salamanca*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.
- Belsey C., *Cleopatra's Seduction*, in T. Hawkes (ed.), *Alternative Shakespeare*, London, Routledge, 1996, 2 voll., II, pp. 38-62.
- Belsey C., *The Divided Tragic Hero*, in R. Dutton and Jean E. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works*, vol. I. *The Tragedies*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 73-94.
- Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999 [ed. orig. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, 1963].
- Benko G. – Strohmeier U., *Space and Social Theory. Interpreting Modernity and Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1997.
- Berger H. jr., *Marriage and Mercification in "The Merchant of Venice": The Casket Scene Revisited*, in «Shakespeare Quarterly», 32 (1981), pp. 155-162.
- Berger H., *Acts of Silence, Acts of Speech: How to Do Things with Othello and Desdemona*, in «Renaissance Drama», 33 (2004), pp. 3-37.

- Bernstein P., *Against the Gods: The Remarkable Story of Risk*, New York, John Wiley and Sons, 1996.
- Bertram B., *The Time is out of Joint: Skepticism in Shakespeare's England*, Newark, University of Delaware Press, 2004.
- Bertrand D. (ed.) *Le burlesque*, Paris, Champion, 1997.
- Beskins A., *From Jew to Nun. Abigail in Marlowe's The Jew of Malta*, «Explicator», 65 (2007), 3, pp. 133-136.
- Bhabha H. K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- Biasin G. P., *Literary Disease: Theme and Metaphor in the Italian Novel*, Austin, University of Texas Press, 1975.
- Biestler J., *Lyric Wonder, Rhetoric and Wit in Renaissance English Poetry*, Ithaca and London, Cornell UP, 1997.
- Bireley R., *The Counter-Reformation Prince. Antimachiavellianism in Early Modern Europe*, Chapel Hill and London, University of North Carolina University Press, 1990.
- Birnbaum D. – Olsson A., *As a Weasel Sucks Eggs. An Essay on Melancholy and Cannibalism*, Sternberg Press, Berlin, 2008.
- Bishop T.G., *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Bloom H. (ed.), *Christopher Marlowe*, New York, Chelsea House, 1986.
- Bloom H., *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983 [*The anxiety of influence: a theory of poetry*, Oxford and New York, 1975].
- Bloom H., *Rovinare le sacre verità: poesia e fede dalla Bibbia a oggi*, Milano, Garzanti, 1992 [ed. orig. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge Mass., 1987].
- Bloom H., *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli, 2001 [ed. orig. *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York, 1998].
- Boccaccio G., *Decamerone*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980-1992, 2 voll.
- Boitani P., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino 1992.
- Boitani P., *L'ombra di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Boitani P., *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Boitani P., *Il Vangelo secondo Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Boldizzoni F., *L'idea di capitale in Occidente*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Böll H., *Opinioni di un clown*, Milano, Mondadori, 1990 [ed. orig. *Ansichten eines Clowns*, Köln-Berlin, 1963].
- Bolt R., *History play: the lives and afterlife of Christopher Marlowe*, New York, Bloomsbury, 2005.
- Bono B. J., *Literary Transvaluation: From Vergilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, Los Angeles and London, Berkeley, 1984.
- Borgogni D. – Camerlingo R. (a cura di), *Le Scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna*, Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005.
- Borris K., *Allegory and Epic in English Renaissance Literature. Heroic Form in Sidney, Spenser, and Milton*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

- Bottioli G., *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bottioli G., *Identità rigide e flessibili. Per una concezione modale del personaggio* in C. Lombardi (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Alessandria, Dell'Orso, 2008, pp. 41-58.
- Bouhdiba A., *La sessualità dell'Islam*, Milano, Bruno Mondadori, 2005 [ed. orig. *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1995].
- Bourdieu P., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il saggiatore, 2005 [ed. orig. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, 1992].
- Bourdieu P., *Il dominio maschile*, Bologna, Feltrinelli, 1998 [ed. orig. *La domination masculine*, Paris, 1998].
- Bourdieu P., *Les trois états du capital culturel*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 30 (1979), pp. 3-6.
- Branca V., *Boccacciomedievale e nuovi studi sul Decamerone*, Firenze, Sansoni, 1981.
- Branca V., *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Rusconi, 1986.
- Braudel F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 2 voll., II, p. 808 [ed. orig. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949].
- Braudel F., *Espansione europea e capitalismo 1450-1650*, Bologna, il Mulino, 1999 [ed. orig. *Expansion européenne et capitalisme (1450-1650)*, in *Les Ambitions de l'Histoire*, Paris, 1997].
- Brenner R., *Merchants and Revolution: Commercial Changes, Political Conflict, and London's Overseas Traders, 1550-1653*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Brioso L., *¿Como hacer cosas con los enigmas? La vida es sueño y el drama del desengaño*, in «Bulletin of the Comediantes», 56 (2004), 1, pp. 55-75.
- Bristol M., *Carnival and Theatre: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, London, Routledge, 1989 repr.
- Brody E. C., *Poland in Calderón's Life is a dream: Poetic Illusion or Historical Reality*, in «The Polish Review», 14 (1969), 2, pp. 21-62.
- Brotton J., *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Brotton J., *Tragedy and Geography*, in R. Dutton – J. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works. The Tragedies*, Blackwell Publishing, 2003-2006, pp. 219-240.
- Brown A., *Lucretius and the Epicureans in the social and political context of Renaissance Florence*, Firenze, Olschki, 2001.
- Brown A., *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2010.
- Brown B. D., *Marlowe, Faustus, and Simon Magus*, in «PMLA», 54 (1939), 1, pp. 82-121.
- Brown E. C., *Caliban, Columbus, and Canines in The Tempest*, in «Notes and Queries», 47 (2000), pp. 92-94.
- Bruckner G., *Giovanni e Lusanna. Amore e matrimonio nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1988.

- Brunel P., *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004.
- Bruni A., *Approssimazioni alla scrittura teatrale nel carteggio di Machiavelli*, in «Studi italiani», 13 (2001), 2, pp. 5-28.
- Bruno G., *De magia. De vinculis in genere*, a cura di A. Biondi, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1986.
- Bruno G., *La cena delle ceneri*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000.
- Bruster D. – Weimann R., *Prologues to Shakespeare's Theatre: Performance and Liminality in Early Modern Drama*, London and New York, Routledge, 2004.
- Bruster D., *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Bruster D., *Local Tempest: Shakespeare and the Work of the Early Modern Playhouse*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 25 (1995), 1, pp. 33-53.
- Bruster D., *To be or non to be. Shakespeare Now*, London, Continuum, 2007.
- Bryans J. V., *Calderón de la Barca: Imagery, Rhetoric and Drama*, London, Tamesis Books Limited, 1977.
- Buber M., *Immagini del bene e del male*, Milano, Ed. di Comunità, 1965 [ed. orig. *Bilder von Gut und Böse*, Köln und Olten 1952].
- Bullough G., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London and New York, Henley, 1966.
- Bulman J.C. (ed.), *Shakespeare, Theory, and Performance*, London, Routledge, 1996.
- Butler M., *Ben Jonson, Volpone. A Critical Study*, Harmondsworth, Penguin, 1987.
- Calabrese F., *From Epithet to Image: The Transformation of "Il Candelaiò"'s Protagonistes*, in «Studi Rinascimentali», 2 (2004), pp. 59-68.
- Calbi M., *Approximate Body: Gender and Power in Early Modern Drama and Anatomy*, London, Routledge, 2005.
- Callaghan D., *Shakespeare without Woman. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, London, Routledge, 2000.
- Callaghan D., *The Book of Changes in a Time of Change: Ovid's Metamorphoses in Post-Reformation England and Venus and Adonis*, in R. Dutton – J. E. Howard eds., *Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Blackwell, 2003-2006, pp. 27-45.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, 2002.
- Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993-2002.
- Calvino I., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995-2002.
- Camerlingo R., *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Napoli, Liguori, 1999.
- Campbell M. B., *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.
- Camus A., *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 1947-1992 [ed. orig. *Le mythe de Sisyphe*, Paris, 1942].
- Cañades I., *Nation, Empire and Local Community in Lope de Vega's Peasant Drama and El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in «Journal of Iberian and Latin American Studies», 8 (2002), 2, pp. 81-92.

- Canova M., *Il caos come metafora nel "Candelaio" di Giordano Bruno*, in «L'immagine riflessa», 1 (1998), pp. 57-78.
- Carandini S. (a cura di), *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Carandini S., *Teatri barocchi. Tregedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea tra '500 e '600*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Carandini S. (a cura di), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Carandini S., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990.
- Carducci G., Dopo una rappresentazione della commedia *La vida es sueño*, in «L'Indipendente», Bologna, 23, 26 e 27 agosto 1869 (anche in *Bozzetti critici e discorsi letterari*, Livorno, Vigo, 1876).
- Carey-Webb A., Other-Fashioning: the Discourse of Empire and Nation in Lope de Vega's *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in Id., *Making Subject(s). Literature and the Emergence of National Identity*, London, Garland, 1998, pp. 33-57.
- Carlin M., 'Not Now, Sweet Desdemona', Nairobi, Oxford UP, 1969.
- Carpani D., Fonti, rappresentazioni, edizioni di *Il Mago dei Prodiggi*, in P. Calderón de la Barca, *Il mago dei prodigi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. XI-XV.
- Carrasco Urgotti M. S., *El moro de Granada en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- Carreño-Rodríguez A., *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Woodbridge, Tamesis, 2009.
- Carrier J. G. (ed.), *Occidentalism: Images of the West*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Carruthers B.C., *City of Capital: Politics and Market in the English Financial Revolution*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- Cascardi A., *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Case E., *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*, Newark, Delaware, 1993.
- Cassi A. A., *Ultramar. L'invenzione europea del Nuovo Mondo*, Bari-Roma, Laterza, 2007.
- Cassirer E., *Saggio sull'uomo. Introduzione a una filosofia della cultura umana*, Roma, Armando Editore, 2000 [ed. orig. *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, 1944].
- Castro A., *L'età dei conflitti. Riflessi culturali dell'ossessione di cristianità nella Spagna del Cinquecento*, Napoli, Ricciardi, 1970.
- Castronovo V., *Le rivoluzioni del capitalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1995-1998.
- Chance J., *The mythographic art: classical fable and the rise of the vernacular in early France and England*, Gainesville, University of Florida Press, 1990.
- Charney M., *Shakespeare's Roman Plays: the Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.
- Chaucer G., *Opere*, a cura di P. Boitani, Torino, Einaudi, 2000.
- Cheney P., *Marlowe's Republican Authorship: Lucan, Liberty and the Sublime*, Basingstoke, Palgrave, 2009.

- Chiabò M. e Doglio F. (a cura di), *Guerre di religione sulle scene del Cinque e Seicento*, Atti del XXIX Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 6-9 ottobre 2005), Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 2006.
- Chiesa M., *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alessandria, Dell'Orso, 1988.
- Chirumbolo P., *Belfagor* e il mondo rovesciato di Machiavelli, in «Studi Rinascimentali», 1 (2003), pp. 27-33.
- Cicchetti A. - Mordenti R., *La scrittura dei libri di famiglia*, in Asor Rosa A. (ed.) *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, vol. III., *Le forme del testo*, tomo II, *La prosa*, alle pp. 1117-1159.
- Ciliberto M., *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano, Mondadori, 2007.
- Cimò P., *Il Nuovo Mondo. La scoperta dell'America nel racconto dei grandi navigatori italiani del Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1991.
- Cobb N., *The Ultimate Vision*, in *Prospero's Island. The Secret Alchemy at the Heart of The Tempest*, London, Coventure, 1984, pp. 158-164.
- Coetzee J.M., *Su Machiavelli*, in *Diario di un anno difficile*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 19-20 [ed. orig. *Diary of a Bad Year*, New York, 2007].
- Coghill N., *The basis of Shakespearian comedy*, in «*Essays and Studies*», 3 (1950), pp. 1-28.
- Cohen W., *Shakespeare and Calderón in an Age of Transition*, in «*Genre*», 15 (1982), pp. 123-137.
- Cohen W., *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- Cole D., *Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy*, London, Greenwood Press, 1995.
- Collingwood S., *Market pledge and gender bargain: commercial relations in French farce, 1450-1550*, New York, Peter Lang, 1996.
- Compagnon A., *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000 [ed. orig. *Le démon de la théorie*. *Littérature*, Paris, 1998].
- Concolato M., *Sui rapporti tra Bruno e la cultura elisabettiana*, in «Studi Rinascimentali», II (2004), pp. 101-108.
- Conrad J., *Lord Jim*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Contini G., *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*, Firenze, Le Monnier, 1947.
- Cook C., *Unbodied Figures of Desire*, in «*Theatre Journal*», 38 (1986), pp. 34-52.
- Coolidge John S., *Law and Love in The Merchant of Venice*, in «*Shakespeare Quarterly*», 3 (1976), 27, pp. 243-263.
- Cope J.I., *The Theater and the Dream: From Metaphor to Form in Renaissance Drama*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1973.
- Coronato R., *Jonson versus Bakhtin: Carnival and the Grotesque*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2003.
- Corsani M., *Il linguaggio teatrale di Thomas Middleton*, Genova, Il melangolo, 1979.
- Corsini E., *Apocalisse prima e dopo*, Torino, SEI, 1980, rist. *Apocalisse di Gesù Cristo secondo Giovanni*, Torino, SEI, 2002.
- Cozzi T. – Zamagni S., *L'economia politica in Manuale di economia politica*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 21-56.

- Crampton J. W. – Elden S., *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Crapanzano V., *Orizzonti dell'immaginario*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 [ed. orig. *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-philosophical Anthropology*, Chicago, 2004].
- Crowley, L. A., *Marlowe, Lucan, and Tamburlaine*, Milano, Arcipelago, 1989.
- Cruz A. J., *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604*, Ashgate, Aldershot, 2008.
- Cuartas Riveiro M., *Arbitrista del siglo XVI. Catálogo de escritos y memoriales existentes en el Archivo General de Simancas*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1981.
- Curtius E. R., *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948].
- D'Agostino N., Introduzione a C. Marlowe, *Il Dottor Faust*, Milano, Mondadori, 1965-1992.
- Dabbs T., *Reforming Marlowe. The Nineteenth Century Canonization of a Renaissance Dramatist*, Lewisburg-London, Bucknell University Press, 1991.
- Dabiez A., *Le mythe de Faust*, Paris, Colin, 1972.
- Dailader C. R., *Eroticism on the Reinassance Stage: Transcendence, Deste and the Limit of Visible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Danelon F., "I carichi e le incommodità del matrimonio". Immagini coniugali nel Machiavelli letterato e rappresentazione del matrimonio nella pittura del Rinascimento, in «Critica letteraria», 108 (2000), 28, pp. 459-489.
- Dassbach E., *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, New York, Peter Lang, 1997.
- Dawson A. – Yanchin P., *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*, Cambridge University Press, 2001.
- Dawson A., *The Impasse over the Stage*, in «English Literary Reinassance», 21 (1991), pp. 309-327.
- Dalla Vigna P., *Poteri e strategie. L'assoggettamento del corpo e l'elemento sfuggente*, Milano, Mimesis, 1994.
- de Armas F. A. (ed.), *The Prince in the Tower. Perceptions of "La vida es sueño"*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- de Armas F. A., The Hypogryph as Vehicle: Layers of Myth in *La vida es sueño*, in J. Fernández Jiménez (ed.), *Estudios in Homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Erie, ALDEEU, 1990, pp. 18-26.
- Debray R., *Lo Stato seduttore*, Roma, Editori riuniti, 1997 [ed. orig. *L'état séducteur*, Paris, 1993].
- de Certeau M., *La scrittura della storia*, Il Pensiero Scientifico, Roma, 1977 [ed. orig. *L'écriture de l'histoire*, Paris, 1975].
- de Chasca E., *Algunas observaciones sobre la imitación poética de la historia*, prólogo a *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega por Robert B. Brown*, México, Ed. Academia, 1958.
- de Gómara L., *Historia General de las Indias*, Madrid, 1941.



- de Man P., *Allegorie della Lettura*, Einaudi, Torino, 1997 [ed. orig. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, London, 1979].
- de Man P., *Cecità e visione/Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975 [ed. orig. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, 1971].
- de Montaigne M. E., *Saggi*, Milano, Adelphi, 1982, 2 voll. [*Essais*, 1580-1588-1595].
- de Montchrestien A., *Traicté de l'économie politique*, Genève, Droz, 1999.
- De Robertis D., *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974.
- Dei F., *La discesa agli inferi: James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce, Argo, 1998.
- Deleuze G. - Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Deleuze G. - Guattari F., *Macchine desideranti. Su capitalismo e schizofrenia*, intr. e cura di U. Faldini, Verona, ombrecorte, 2004.
- Denis H., *Storia del pensiero economico*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1968-1977 [ed. orig. *Histoire de la pensée économique*, Paris, 1974].
- Derrida J., *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza*, pp. 299-324 [ed. or. *L'écriture et la différence*, Paris, 1967].
- Di Benedetto V., *Premessa e Introduzione a Euripide, Le Baccanti*, Milano, BUR, 2004, risp. pp. 5-57 e pp. 81-178.
- Díez Borque J. M., *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.
- Díez Borque J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- Díez Borque J. M., *Sociología de la comedia española*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Díez Borque J. M., *Calderón de la Barca y Las Indias Occidentales*, in Jiménez P., González Cañal Felipe - B. Rafael - Marcello E. (eds.), *Calderón: Sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 125-154.
- Dodds E. R., *I Greci e l'irrazionale*, Firenze, La Nuova Italia, 1959-1992 [ed. orig. *The Greeks and the Irrational*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1959].
- Dollimore J. - Sinfield A., *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press, 1985.
- Dollimore J., *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1983.
- Donaldson I., *Jonson's Magic Houses: Essays in Interpretation*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Donne J., *The Complete English Poems*, ed. A. J. Smith, Penguin, London, 1996.
- Drakakis J., Jew. 'Shylock is my name': Speech-prefixes in *The Merchant of Venice* as symptoms of the early modern, in H. Grady, *Shakespeare and Modernity. Early Modern to Millennium*, London, Routledge, 2000, pp. 105-121.



- Drury J., *The Social Body*, in *Painting the World*, New Haven and London, Yale University Press, 1999-2002, pp. 117-144.
- Duncan D., *Ben Jonson and the Lucianic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Duncan Jones K., "Look Here, Upon This Picture, and On This": *Venus and Lucrece*, in C. Johnson (ed.), *In the Footnotes of William Shakespeare*, Münster, Lit Verlag, 2005, pp. 88-102.
- Dutton R. – Howard J. (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003-2006.
- Dutton R., *Jonson's Satiric Style*, in Harp R.- Steward S. (eds.), *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 58-71.
- Earl P. E. – Frowen S. (ed. by), *Economics as an Art of Thought. Essays in memory of G. L. S. Shackle*, London and New York, Routledge, 2000.
- Echeruo M. J. C., *The Conscience of Politics and Jonson's Catiline*, in «*Studies in English Literature, 1500-1900*», 6 (1966), 2, pp. 341-356.
- Edwards P., *Sea-Mark. The Metaphorical Voyage, Spenser to Milton*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997.
- Eliade M., *Arti del metallo e alchimia*, Torino, 1987 [ed. orig. 1977].
- Eliot T. S., *Christopher Marlowe*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932.
- Elton W. R., *Shakespeare's Troilus and Cressida and the Inns of Court Revels*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- Enterline L., *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Erikson E.H., *I cicli della vita. Continuità e mutamenti*, Roma, Armando, 1991 [ed. orig. *Identity and the Life Cycle (Psychological Issues, 1)*, New York, Int. Univ. Press, 1959].
- Euripide, *Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*, intr., note, trad. it. di F. Ferrari, Fabbri, Milano 1996.
- Evans M., *Imperfect Speakers*, in E. Smith ed., *Shakespeare's Tragedy. Blackwell Guides to Criticism*, Blackwell, 2004, pp. 161-184.
- Evans R. C., *Jonson and the Contexts of his Time*, London, Associated University Press, 1994.
- Evans R. C., *Jonson, Lipsius, and the Politics of Renaissance Stoicism*, Durango Co., Longwood, 1992.
- Farnam H. W., *Shakespeare's Economics*, New Haven, Yale University Press, 1931.
- Farr, D. M., *Thomas Middleton and the Drama of Realism: a Study of Some Representative Plays*, Edimburgh, Oliver and Boyd, 1973.
- Federman R. (ed.), *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Chicago University Press, 1975.
- Fernández de Moratín N., *Desengaños al teatro español*, Madrid, 1762.
- Ferrone, S., *Attori, mercanti, corsari*, Torino, Einaudi, 1993.
- Ferroni G., *Luoghi e siti del mondo*, in *Machiavelli, o dell'incertezza*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 41-63.

- Ficara G., *Mal di Venezia*, in *Casanova e la malinconia*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 3-16.
- Firpo L., *Il processo di Giordano Bruno*, a cura di D. Guagliioni, Roma, Salerno, 1993.
- Floyd-Wilson M., *English Epicures and Scottish Witches*, in «Shakespeare Quarterly», 57 (2006), 2, pp. 131-161.
- Foakes R. A., 'Armed at Point Exactly': The Ghost in *Hamlet*, in «Shakespeare Survey», 58 (2005), pp. 34-47.
- Forcellino A., *1545. Gli ultimi giorni del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2008.
- Ford Bacigalupo M., *The Descensus ad Inferos in Calderón's Autos sacramentales*, in «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», 5 (1981), 3, pp. 249-69.
- Forster E. M., *Aspetti del romanzo*, Milano, Mondadori, 1968 [ed. orig. *Aspects of the Novel*, London, 1927].
- Forte F., *Dal Medio Evo al mercantilismo*, Napoli, Giuffré, 1999.
- Foucault M., *Eterotopie*, in Id., *Archivio Foucault 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1998 (ora in *Utopie, eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2004).
- Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1966-1998 [ed. orig. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966].
- Foucault M., *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. *L'ordre du discours*, Paris, 1971].
- Foucault M., *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971 [ed. orig. *L'Archéologie du savoir*, Paris, 1969].
- Fraser R., *The Making of The Golden Bough: The Origins and Growth of an Argument*, London, Macmillan, 1990-2001.
- Frazer J. G., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma, Newton Compton, 1999 [ed. orig. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 2 voll., 1890; nuova ed. Oxford-New York, Oxford University Press, 1998].
- Freedman B., *Staging the Gaze. Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1991.
- Freinkel L., *The Merchant of Venice: 'Modern' Anti-Semitism and the Veil of Allegory*, in Grady H. (ed.), *Shakespeare and Modernity: Early Modern to Millennium*, New York, Routledge, 2000, pp. 122-141.
- Fremantel R., *Dio e denaro. Firenze e i medici nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2008 [ed. orig. *God and Money*, Firenze 1997].
- Freud S., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1967-1980, 12 voll.
- Freud S., *Animismo, magia e onnipotenza dei pensieri*, in *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969-2006, pp. 115-144 [ed. orig. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker 1912-1913*, Frankfurt, 1940)].
- Friedenreich K., «*Accompaning the players*»: *Essays Celebrating Thomas Middleton*, New York, AMS Press, 1983.
- Fromm E., *Anatomia della distruttività umana*, Milano, Mondadori, 1975 [ed. orig. *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, 1973].

- Frye N., *A Natural Perspective. Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York and London, Columbia University Press, 1965.
- Frye N., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969 e 2000 [ed. orig. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, 1957].
- Frye N., *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1986 [ed. orig. *Fools of Time. Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto, 1967].
- Fusillo M., *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Fusillo M., *Introduzione a Euripide, Elena*, Milano, BUR, pp. 5-27.
- Fusillo M., *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Fusini N., *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010.
- Gabrieli V., *La storia d'Inghilterra nel teatro di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Gallagher L., *Faustus's Blood and the (Messianic) Question of Ethics*, in «ELH», 73 (2006), pp. 1-29.
- Garber M. J., *Dream in Shakespeare. From Metaphor to Metamorphosis*, New Haven and London, Yale University Press, 1974.
- Garber M., *Infinite Riches in a Little Room: Closure and Enclosure in Marlowe*, in Kernan A. (ed.), *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977, pp. 3-21.
- Garber M., *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, London, Routledge, 1992.
- Gatti H., *Bruno's Heroic Searcher and Marlowe's «Dr. Faustus»*, in «Rinascimento», 26 (1986), pp. 99-138.
- Gatti H., *Giordano Bruno and the Stuart Court Masques*, in «Renaissance Quarterly», 48 (1995), 4, pp. 816-820.
- Gatti H., *Il teatro della coscienza. Giordano Bruno e Amleto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Gellner E., *Spectacles and Predicaments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Genette G., *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997 [ed. orig. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982].
- Ghiyasoddin 'Ali di Yazd, *Le gesta di Tamerlano*, Milano, Mondadori, 2009.
- Gibbons B., *Jacobean City Comedy*, London, Methuen, 1980.
- Gilbert F., *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, il Mulino, 1964 e 1977.
- Gillies J., *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Gillies J., *Tamburlaine and Renaissance Geography*, in Sullivan G. A. - Cheney P. - Hadfield A. (eds.), *Early Modern English Drama. A Critical Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 35-49.
- Gimeno Casaldueiro J., *El Abencerraje y la hermosa Jarifa: Composición y significado*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», 21 (1972), pp. 1-22.
- Glimp D., *Increase and Multiply. Governing Cultural Reproduction in Early Modern England*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2003.

- Godorecci B. J., "After Machiavelli": "Rewriting" and the "Hermeneutic Attitude", Purdue University Press, 1993.
- Goethe J. W., *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1970-1994, 2 voll.
- Gómez-Villegas N., *Implicaciones teológicas de "el pacto con el demonio" en la tradición literaria áurea*, in «Hipertexto», 4 (verano 2006), pp. 75-98.
- Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdes, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar oceano*, Madrid, 1992 [ed. orig. Sevilla, 1535].
- Goodman N., *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1988 [ed. orig. *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, 1978].
- Goody J., *Capitalismo e modernità. Il grande dibattito*, Milano, Cortina, 2005 [ed. orig. *Capitalism and Modernity. The Great Debate*, Cambridge 2004].
- Gordon A. - Klein B. (eds.), *Literature, Mapping, and the Politics of Space in Early Modern Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Goux J. J., *General Economics and Postmodern Capitalism*, in A. Stoekl (ed.), *On Bataille*, in «Yale French Studies», 78 (1990), pp. 206-224.
- Goux J. J., *L'art et l'argent*, in «Art-Press», 165, gennaio 1992.
- Grady H., *Shakespeare Modernist. Critical Texts in a Material World*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Grady H., *Shakespeare's Universal Wolf. Studies in Early Modern Reification*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Grady H. (ed. by), *Shakespeare and Modernity. Early Modern to Millenium*, London, Routledge, 2000.
- Grady H., *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne. Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Grande T. Y., *Marlovian Tragedy. The Play of Dilation*, Lewisburg-London, Bucknell University Press, 1999.
- Grantley D. - Roberts P., *Christopher Marlowe and English Renaissance culture*, Aldershot, Scolar, 1996.
- Greenblatt S., *Marlowe and Renaissance Self-Fashionings*, in A. Kernan (ed.), *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977, pp. 41-69.
- Greenblatt S., *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1980.
- Greenblatt S., *Martial Law in the Land of Cockaigne*, in *Shakespearian Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 129-163.
- Greenblatt S., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley-London, University of California Press, 1988.
- Greenblatt S., *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, London - New York, Routledge, 1990.
- Greenblatt S., *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Greenblatt S., *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 28-29 [ed. orig. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, 1991].
- Groenwegen P. D., *Ascesa e declino del mercantilismo*, in *Il pensiero economico*, Roma, Carocci, 2002, pp. 33-53.

- Guglielminetti G., *La leggenda di Belfagor*, in A. Pontremoli (ed.), *La lingua e le lingue di Machiavelli*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 145-154.
- Guglielminetti M., *Giordano Bruno, scrivere la filosofia*, in G. Bàrberi Squarotti (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, 5 vols., vol. III (*Manierismo e barocco*), Torino, Utet, 1990, pp. 177-214.
- Guillén C., *Literature as Historical Contradiction*, in *Literature as a System*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- Habermas J. – Taylor C., *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Hadfield A. (ed.), *Amazons, Savages & Machiavels. Travel & Colonial Writing in English, 1550-1630*, Oxford, Oxford University Press, 2001-2006.
- Hadfield A. and Hammond P. (eds.), *Shakespeare and Renaissance Europe*, London, Arden, 2005.
- Hahn J., *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1973.
- Hakluyt R., *Viaggi inglesi. 1494-1600*, 2 voll., a cura di F. Marengo, Milano, Longanesi, 1966-1971.
- Hales J., *A Discourse of the Common Wealth of this Realm of England* (first printed 1581), ed. by E. Lamond, Cambridge, Cambridge University Press, 1893.
- Hall K. F., *Othello and the Problem of Blackness*, in R. Dutton – J. Howard (eds.), *A Companion to Shakespeare's Works. The Tragedies, A Companion to Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003-2006, pp. 357-375.
- Halpern R., *Shakespeare among the Moderns*, New York, Cornell University Press, 1996.
- Hamlin W. H., *Tragedy and Scepticism in Shakespeare's England*, Palgrave, Macmillan, 2005.
- Hammill G. L., *Sexuality and Form. Caravaggio, Marlowe, and Bacon*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000.
- Hamon P., *Per uno statuto semiologico del personaggio*, in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977 [ed. orig. *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris 1972].
- Harp R. – Steward S. (a cura di), *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Harraway C., *Re-citing Marlowe: Approaches to Drama*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- Harris J. G., *Shakespeare's Hair: Staging the Object of Material Culture*, «Shakespeare Quarterly», 52 (2002), pp. 479-491.
- Harris J. G., «*The Enterprise is sick*»: *Pathologies of Value and Transnationality in Troilus and Cressida*, «*Renaissance Drama*», 39 (1998), pp. 3-37.
- Harris J. G., «I am sailing to my port, uh! uh! uh! uh!»: *The Pathologies of Transmigration in Volpone*, in «*Literature and Medicine*», 20 (2001), pp. 109-132.
- Harris J. G., *Sick Economies: Drama, Mercantilism, and Disease in Shakespeare's England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- Hasker W., *God, Time, and Knowledge*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- Hassan I., *Literary Theory in an Age of Globalization*, in «*Philosophy and Literature*», 32 (2008), 1, pp. 1-10.

- Hawthorne N., *La lettera scarlatta*, Einaudi, Torino, 1951-1995 [ed. orig. *The Scarlet Letter*, 1850].
- Headlam Wells R., *The Metamorphosis of Othello*, in Lausund O. – Olsen S. H. (eds.), *Self-fashioning and Metamorphosis in Early Modern Literature*, Oslo, Novus Press, 2003, pp. 102-134.
- Heidegger M., *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Holzwege. *Sentieri erranti nella selva*, Milano, Bompiani, 2002 [ed. orig. *Die Zeit des Weltbildes*, 1938, poi 1950].
- Heinemann M., *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- Heller H. J., *Penitent Brothellers. Grace, Sexuality, and Genre in Thomas Middleton's City Comedies*, Newark-London, University of Delaware Press, 1995.
- Hemingway E., *Di là dal fiume e tra gli alberi*, trad. it. di F. Pivano, Milano, Mondadori, 1965 e 1998 [ed. orig. *Across the River and Into the Trees*, 1950].
- Henke R. – Nicholson E. (eds.), *Transnational Exchange in Early Modern Theatre*, Ashgate, Aldershot, 2008.
- Henley M. E. – Speed W. – Siemens R. G., *Wrestling with God. Literature-Theology in the English Renaissance*, Vancouver, Henley, 2001.
- Henrichs A., *Changing Dionysiac Identities*, in B. F. Meyer e E. P. Sanders (a cura di), *Jewish and Christian Self-Definition, in Definition in the Greco-Roman World*, vol. III, Philadelphia, Fortress Press, 1982, pp. 137-160.
- Hetherington K., *The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*, London, Routledge, 1997.
- Hillman D., *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, Basingstoke, Palgrave, 2007.
- Hillman D., *Homo Clausus at the Theatre*, in B. Reynolds – W. West (eds.), *Re-materializing Shakespeare. Authority and Representations on the Early Modern English Stage*, Basingstoke, Palgrave, 2005, pp. 161-185.
- Hillman D., *Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body*, Basingstoke, Palgrave, 2007.
- Hillman D., *The Gastric Epic: «Troilus and Cressida»*, «Shakespeare Quarterly», 48 (1997), 3, pp. 295-313.
- Hiscock A., *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004.
- Hoefele A. – Von Koppenfels W., *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchanges in Early Modern Europe*, Berlin, De Gruyter, 2005.
- Holmes D., *The art of Thomas Middleton: a critical Study*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Honan, *Christopher Marlowe: poet & spy*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Hopkins D. J., *City/Stage/Globe: Performance and Space in Shakespeare's London*, Routledge, 2008.
- Hopkins L., *Christopher Marlowe: a Literary Life*, Basingstoke, Palgrave, 2000.
- Hornby R., *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, PA. Bucknell University Press, 1986.
- Horwich R., *Hamlet and Eastward Ho*, in «*Studies in English Literature, 1500-1900*», 11 (1971), 2, pp. 223-233.

- Howard A., *The King Within: Reformation of Power in Shakespeare and Calderón*, New York, Peter Lang, 2010.
- Howard Jean E., *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, London, Routledge, 1994.
- Huerta Calvo J. – Peral Vega E. – Tortajada H. U. (eds.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de la Univesidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- Hughes T., *Winter Pollen*, Scammel, Faber, 1994.
- Hulme P., *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492- 1797*, Londra, Routledge, 1986.
- Hume D., *Trattato della natura umana*, a cura di P. Guglielmoni, Milano, Bompiani, 2001 [ed. orig. *A Treatise of Human Nature*, London 1739-1740, 2 voll.].
- Hunter J. K., *Dramatic Identities and Cultural Tradition. Studies in Shakespeare and His Contemporaries*, Liverpool, Liverpool University Press, 1978.
- Ide A., *The Jew of Malta and the Diabolic Power of Theatrics in the 1580s*, in «Studies in English Literature», 46 (2006), 2, pp. 257-279.
- Inbar D., *Taming of the Jew. Marlowe's Barabas Vis-à-vis Shakespeare's Shylock*, in «The Journal of Religion and Theatre», 4 (2005), 2, pp. 160-174.
- Inieste Cámara A., *Evangelización y idolatría: una istoria de religaciones*, in Martínez Cuitiño L.- Lois E. (eds.), *Actos del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en America y America en España"*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993.
- Innocenti L., *Il teatro elisabettiano*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Irving T. B., *Hamlet y Segismundo ante la vida*, in «Revista de la Universidad de San Carlos», 19 (1950), pp. 7-18.
- Iser W., *L'atto della lettura. Teoria della risposta estetica*, Bologna, Il mulino, 1987 [ed. orig. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, 1978].
- Jackson K., «One Wish» or the Possibility of the Impossible: Derrida, the Gift, and God in *Timon of Athens*, in «Shakespeare Quarterly», 52 (2001), pp. 34-66.
- Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, Firenze, Editrice Fiorentina, 1985.
- Jakob M., *Paysage et temps*, Paris, Infolio, 2007.
- James C., *Friendship and Dynastic Marriage in Renaissance Italy*, in «Literature & History», 17 (2008), 1, pp. 4-18.
- James H., *Daisy Miller* [1878], London, Penguin, 1974-1986.
- Jameson A. K., *Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature*, in «Bulletin Hispanique», 38 (1936), pp. 444-501.
- Jameson F., *Religion and Ideology*, in F. Barker et al. (eds.), *Literature and Power in the Seventeenth Century*, Brighton, University of Essex, 1981, pp. 315-36.
- Jameson F., *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, 2voll., Minneapolis, Minnesota University Press, 1988.
- Jameson F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.
- Jay T. B., *The Psychology of Language*, New York, Prentice-Hall, 2003.
- Jay T. B., *Why We Curse: A Neuro-Psycho-Social Theory of Speech*, Amsterdam, Benjamins, 2000.



- Jiménez P. - González Cañal F. (eds.), *Calderón: Sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Jones A. R. - Stallybrass P., *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Jones E., *Amleto ed Edipo*, Milano, Mondadori, 1987 [ed. orig. *Hamlet and Oedipus*, London, 1949].
- José de Acosta, *Corpus Hispanorum de Pace* (1588) Madrid, 1984-1987.
- Jung C. G., *Opere*, Torino, Boringhieri, 1969.
- Kahan J., Ambroise Paré's *Des Monstres* as a Possible Source for Caliban, in «Early Modern Literary Studies», 3 (1997), pp. 1-11.
- Kaiser K., *La metafisica della storia in Platone*, Milano, Collana "Vita e pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore", 1988, intr. e trad. di G. Reale.
- Kamps I. - Singh J. G., *Travel Knowledge. European "Discoveries" in the Early Modern Period*, London, Palgrave, 2001.
- Kapuściński R., *In viaggio con Erodoto*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Keats J., *The Poems*, ed. by M. Allot, London-New York, Longman, 1970.
- Kellner L., *Die Quelle von Marlowe's "Jew of Malta"*, in «Englische Studien», 10 (1887), pp.80-111.
- Kendall R., *Christopher Marlowe and Richard Baines: journey through the Elizabethan underground*, London-Cranbury, Associated University Press, 2003.
- Kerk D., *Marlowe and Ortelius's Map*, in «Notes and Queries», LII (2005), 2, pp. 189-190.
- Kermode F., *The Age of Shakespeare*, London, Phoenix, 2005.
- Kermode F., *Adamo senza Paradiso*, introduzione a J. Milton, *Paradise Lost*, trad. it. *Paradiso Perduto*, Milano, Mondadori, 1984-1990 [ed. orig. *Adam Unparadised*, 1960].
- Kermode F., *Shakespeare's Language*, London, Allen Lane, 2000.
- Kern Paster G., *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2004.
- Kettle A., «*Troilus and Cressida*» and the Spirit of Capitalism, in *Shakespeare in a Changing World*, London, Lawrence & Wishart, 1964.
- Kindleberger C. P., *I primi del mondo. L'egemonia economica della Venezia dal 400 al Giappone di oggi*, Roma, Donzelli, 1997 [ed. orig. *World Economic Primacy: 1500 to 1990*, Oxford, Oxford University Press, 1996].
- Kleinberg S., «*The Merchant of Venice*»: *The Homosexual as Anti-Semite in Nascent Capitalism*, in S. Kellog (ed.), *Literary Visions of Homosexuality*, London, Routledge, 1983, pp. 113-126.
- Klossowski P., in *Il Bagno di Diana*, Milano, ES, 1993 [ed. orig. *Le bain de Diane*, Paris, 1980].
- Knight L. C., *Drama and Society in the Age of Ben Jonson*, London, Chatto & Windus, 1937.
- Knowles R. (ed. by), *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*, Basingstoke, Macmillan, 1998.
- Kolin P. C., *Othello. New Critical Essays*, New York-London, Routledge, 2002.



- Kott I., *Shakespeare nostro contemporaneo* [ed. orig. *Shakespeare our Contemporary*, London 1964].
- Kozuka T., *Shakespeare, Marlowe, Jonson: new direction in biography*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Kuriyama C. B., *Christopher Marlowe: a Renaissance Life*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- Lacan J., *Opere*, Torino, Einaudi, 1995, 2 voll.
- Lacroix J., *Turbulences, manigances, impertinences de Fra Timoteo*, in «Italies», 4 (2000), 2, pp. 451-472.
- Lamb J. – Smith V. – Thomas N. (eds.), *Exploration & Exchange. A South Sea Anthology, 1680-1900*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000.
- Laroque F., *Shakespeare's Imaginary Geography*, in A. Hadfield and P. Hammond (eds.) *Shakespeare and Renaissance Europe*, London, Arden, 2005, pp. 193-220.
- Lavy-Navarro E., *The Culture of Obesity in Early and Late Modernity: Body Image in Shakespeare, Jonson, Middleton, and Skelton*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.
- Lawrence D. H., *Apocalisse*, Roma, Newton Compton, 1995 [ed. orig. *Apocalypse and The Writings of The Revelation*, 1931].
- Lefebvre H., *La produzione dello spazio*, Milano, Feltrinelli, 1976 [ed. orig. *La Production de l'espace*, Paris, 1974].
- Leiris M., *L'Africa fantasma*, Milano, Rizzoli, 1984 [ed. or. *L'Afrique fantôme*, Paris, 1934].
- Leopardi G., *Canti*, a cura di G. Ficara, Milano, Mondadori, 1987.
- Lesley M., *Ben Jonson's Antimasque: a History of Growth and Decline*, Aldershot, Ashgate, 1999.
- Levin H., *The Question of Hamlet*, New York, Oxford University Press, 1959.
- Levin H., *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1952- 1967.
- Levy E. P., *Hamlet and the Rethinking of Man*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.
- Lewes G. H., *Spanish Drama: Lope de Vega and Calderón de la Barca*, London, Knight, 1846.
- Lewis W., *Time and Western Man*, London, Chatto & Williams, 1927.
- Limon J., *From Liturgy to the Globe: The Changing Concept of Space*, in «Shakespeare Survey», 52 (1999), pp. 46-53.
- Llopis-Fuentes R., *El personaje del arbitrista según Cervantes y Quevedo*, in «Cincinnati Romance Review», 10 (1991), pp. 111-122.
- Loewenstein J., *Ben Jonson and Possessive Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Loewenstein J., *The Script in the Marketplace*, in «Representations», 12, 1985, pp. 101-114.
- Lombardi C., *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Roma, Storia e Letteratura, 2005.
- Lombardi C., «La sacra isola sotto il sole». *Il mito di Atlantide in Platone, Casti, Foscolo, Leopardi*, Civitavecchia, Edizioni Prospettiva, 2006.

- Lombardi C. (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Alessandria, Dell'Orso, 2008.
- Lombardi C., «*rather like a dream*»: sogno, memoria e identità in "The Tempest" di Shakespeare e in "La vida es sueño" di Calderón de la Barca, in «*Comparison*», 1-2 (2009), pp. 131-139.
- Love Sloan L., Trumpeting and "seeded" Eyes. A Semiotics of [Eye]conography in *Othello*, in Kolin P. C. (ed. by), *Othello. New Criticas Essays*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 363-377.
- Loxley J., *The Complete Critical Guide to Ben Jonson*, London, Routledge, 2002.
- Lucchetti A., *L'Antigone di Lacan*, in *Antigone e la filosofia*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 245-261.
- Lucrezio, *De rerum natura*, trad. di L. Canali, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1991.
- Lunney R., *Marlowe and the Popular Tradition. Innovation in the English Drama before 1595*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2002.
- Lytard J. F., *Anima minima. Sul bello e sul sublime*, Parma, Pratiche, 1995 [ed. orig. *Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger*, Paris, Galilee, 1991].
- Machiavelli N., *Canto di romiti*, in *Opere IV. Scritti letterari*, a cura di L. Blasucci e A. Casadei, Torino, Utet, 1989, pp. 406-408.
- Mack M., *The World of Hamlet*, in «*Yale Review*», 41 (1951-2), pp. 502-523.
- Magris C., *L'Apocalisse non è la fine ma il presente della Storia*, in «*Corriere della Sera*», 25.10.2002.
- Mallin E. S., *Jewish Invader and the Soul of the State. The Merchant of Venice and Science Fiction Movies*, in H. Grady, *Shakespeare and the Modernity. Early Modern to Millenium*, London, Routledge, 2000, pp. 142-167.
- Maltese E. V., *Il diavolo a Bisanzio: demonologia dotta e tradizioni popolari*, in *Dimensioni bizantine*, Torino, Scriptorium, 1995, pp. 49-68.
- Mann Th., *La morte a Venezia*, Torino, Einaudi, 2006 [ed. orig. *Der Tod in Venedig*, 1912].
- Mantelli M., *La Mandragola e il suo prologo*, in «*Interpres*», 23 (2004), pp. 106-142.
- Manzurul Islam S., *The Ethics of Travel: from Marco Polo to Kafka*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
- Maravall J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1972.
- Mardock J., *Our Scene is London: Ben Jonson's City and the Space of the Author*, New York-London, Routledge, 2008.
- Marenco F., (a cura di), *Thomas Middleton e il teatro barocco in Inghilterra*, Genova, Il melangolo, 1983.
- Marenco F., *From Romance to Ritual: memory and the community in Shakespeare's last plays*, in K. Elam (ed.), *Shakespeare today: themes and methods of research*, Firenze, La casa Usher, 1984, pp. 117-133.
- Marenco F., *Introduzione a Nuovo Mondo. Gli inglesi. 1496-1640*, Torino, Einaudi, 1990, pp. IX-XXIX.
- Marenco F., *Marlowe: Fundamentalism Reversed*, in Z. G. Baranski – L. Pertile eds. *Essays in Honour of Giulio Lepsky*, «*The Italianist*», 17, 1997, pp. 197-211.

- Marenco F., *Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2000.
- Marenco F., *La parola in scena*, Torino, Utetlibreria, 2004.
- Marenco F., *Arcadia puritana. L'uso della tradizione nella prima Arcadia di Sir Philip Sidney*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
- Marenco F., *Barabas e Shylock: ebrei o cristiani?*, in F. Marenco (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 169-189.
- Marenco F., *Introduzione* a B. Jonson, *Volpone*, a cura di Franco Marenco, con trad. di Flavia Marenco, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 11-48.
- Marrapodi M., *Shakespeare and intertextuality. The transition of cultures between Italy and England in the early modern period*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Martín A. L., *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Oxford, University of California Press, 1991.
- Martinengo A., *I cronisti delle Indie e la costruzione drammatica di El Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in M. G. Profeti (ed.), *"Otro Lope no ha de haber". Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*, Firenze, Alinea, 2000, 3 voll., III vol., pp. 49-60.
- Mason Vaughan V., *Performing Blackness on English Stage, 1500-1800*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- Maspoch Bueno S., *Los animales en La vida es sueño*, in *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, numero monografico di «Anthropos», 1 (1997), pp. 107-111.
- Matte Blanco I., *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981 [ed. orig. *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, 1975].
- Matte Blanco I., *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Einaudi, Torino, 1995 [ed. orig. *Thinking, Feeling and Being. Clinical reflections on the Fundamental Antinomy of Human Being and World*, London, 1988].
- Mazur Thomson E., *'The Science of Publicity': An American Advertising Theory, 1900-1920*, in «*Journal of Design History*», 9, (1996), 4, pp. 253-272.
- Mc Adam I., *The Irony of Identity: Self and Imagination in the Drama of Christopher Marlowe*, London, University of Delaware Press, 1999.
- McCloskey D. N., *La retorica in economia. Scienza e letteratura nel discorso economico*, Torino, Einaudi, 1988 [ed. orig. *The Rhetoric of Economics*, The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 1985].
- McDonald R., *Shakespeare and the Art of Language*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- McGinty P., *Interpretation and Dionysus. Method in the Study of a God*, The Hague, Mouton, 1978.
- McPherson D., *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, Newark, University of Delaware Press, 1990.
- McRae A., *"On the famous voyage": Ben Jonson and Civic Space*, in «*Early Modern Literary Studies*», 4 (1998), 2, special issue 3, pr. 5.

- Melchiori G., *Coscienza economica nel teatro di Thomas Middleton*, in *Thomas Middleton e il teatro barocco in Inghilterra*, a cura di F. Marengo, Genova, Il melangolo, 1983, pp. 39-53.
- Melchiori G., *Shakespeare: politica e contesto economico*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Melchiori G., *The Tempest*, in *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari-Roma, Laterza, 1984-2000, pp. 614-626.
- Méndez S., *El mito fáustico en el drama de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Menéndez Palayo M., *Edición Nacional de las Obras de Lope de Vega*, vol. V, Madrid, C.S.I.C., 1949.
- Métraux A., *Religioni e riti magici indiani nell'America meridionale*, Milano, Il Saggiatore, 1971 [ed. orig. *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Paris, 1967].
- Michelangelo, *Rime e Lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino, Utet, 1992.
- Middleton T., *The Selected Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- Mochi G., *Il viaggio del testo. Shakespeare tra filologia vecchia e nuova*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Montani P. (a cura di), *Antigone e la filosofia*, Roma, Donzelli, 2001.
- Moore M., Wonder, Imagination, and the Matter of Theatre in *The Tempest*, in «Philosophy and Literature», 30 (2006), 2, pp. 496-511.
- Moore R. E., The Spirit and the Letter: Marlowe's *Tamburlaine* and Elizabethan Religious Radicalism, in «Studies in Philology», 99 (2002), 2, pp. 123-151.
- Morales M.D., El espacio teatral de *El mágico prodigioso*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 73 (1996), 3, pp. 271-284.
- Morelli A., *La scena della visione. L'eccesso barocco e la teatralità shakespeareiana*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Moretti F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994 e 2003.
- Morley G., *Arabic Nomenclature in the Characters of Lope de Vega's Plays*, in *Semitic and Oriental Studies. A Volume presented to William Popper*, Berkeley, University of California Press, 1951.
- Mortara Garavelli B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Moul V., *Jonson, Horace and the Classical Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Muldrew C., *The Economy of Obligation: the Culture of Credit and Social Relations in Early Modern*, New York, St. Martin's, 1998.
- Mullini R., *Corruttore di parole. Il «fool» nel teatro di Shakespeare*, Bologna, Clueb, 1982.
- Mulryne J. R., *Thomas Middleton*, Harlow, Longman, 1979.
- Mun T., *A Discourse of Trade From England unto the East-Indies*, London 1621, repr. New York, The Facsimile Text Society, 1930.
- Mun T., *England's Treasure by Forraign Trade, Or the Ballance of our Forraign Trade is the Rule of our Treasure*, London, 1664, repr. Oxford, Blackwell, 1928.
- Munson Deats S., *Marlowe Empery: expanding his critical context*, London-Cranbury, Associated University Press, 2002.

- Munson Deats S., *Sex, Gender, and Desire in the Plays of Christopher Marlowe*, Newark-London, University of Delaware Press, 1997.
- Munson Deats S., Biblical Parody in Marlowe's *Jew of Malta*: a Re-examination, in «Christianity and Literature», 37 (1988), 2, pp. 27-50.
- Munson Deats S. – Tallent Lenker L. – Perry M. G. (eds.), *War and Words: Horror and Heroism in the Literature of Warfare*, Lanham, Lexington Books, 2004.
- Munson Deats S. (ed.), *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, New York and London, Routledge, 2005.
- Murray T., *Theatrical Legitimation. Allegories of Genius in Seventeenth-Century England and France*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Nicholl C., *The World of Christopher Marlowe*, London, Faber & Faber, 2004.
- Nietzsche F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1977 [ed. orig. *Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Leipzig, 1874].
- Nordlund M., *The Dark Lantern: a Historical Study of Sight in Shakespeare, Webster, and Middleton*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999.
- O'Connel M., *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early Modern England*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000.
- O'Connor M., "Imagine Me, Gentle Spectators": Iconomachy and *The Winter's Tale*, in R. Dutton – J. Howard, *Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Oxford, Blackwell, 2003, 2006, pp. 365-388.
- Ordine N., "Teatro e conoscenza: su alcuni luoghi della *Mandragola* e del *Candelaio*", in G. Barbarisi e A. M. Cabrini, *Il teatro di Machiavelli*, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 527-548.
- Ordine N., *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano, Cortina, 2007.
- Ordine N., *Introduzione* a G. Bruno, *Il Candelaio*, in *Opere Italiane\_I*, a cura di G. Aquilecchia e N. Ordine, Torino, Utet, 2002 e 2007, pp. 9-190.
- Ordine N., *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio, 2003.
- Orgel S., *Imagining Shakespeare*, Macmillan, Palgrave, 2003.
- Orgel S., *The Jonsonian Masque*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1965 (rist. Oxford 1990).
- Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973-1987.
- Orlando F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.
- Orozco Díaz E., *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- Ossola C., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Ossola C., *Sul palcoscenico basta il testo!*, in «Il Sole24Ore – Domenica», 15 marzo 2009, p. 27.
- Ovidio, *Metamorfosi*, in *Opere*, a cura di N. Scivoletto, Torino, Utet, 2000.
- Pack S. J., *Capitalism as a Moral System. Adam Smith's Critique of the Free Market Economy*, Aldershot, Edward Elgar, 1991.
- Paduano G., *La lunga storia di Edipo Re*, Torino, Einaudi, 1994.
- Pamuk O., *Il mio nome è rosso*, Torino, Einaudi, 2001-2005, p. 27 [ed. orig. *Benim Adim Kirmizi*, 1998].
- Papi F., *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

- Parker A. A., *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the "Autos sacramentales"*, Oxford-London, The Dolphin Book Co., Ltd., 1943.
- Parker A. A., *La Imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, Madrid, Catedra, 1991.
- Parker J., *The Aesthetics of Antichrist. From Christian Drama to Christopher Marlowe*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2007.
- Parolin P. A., "Cloyless Sauce": The Pleasurable Politics of Food in Munson Deats S. (ed.), *Antony and Cleopatra*, in *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, New York and London, Routledge, 2005, pp. 213-231.
- Parronchi A., *La prima rappresentazione della "Mandragola": il modello per l'apparato, l'allegoria*, in «Bibliofilia», 64 (1962), pp. 37-86, poi in *La prima rappresentazione della "Mandragola"*, Firenze, Polistampa, 1995.
- Patrides C. A. – Wittreich J. (eds.), *The Apocalypse in English Renaissance thought and literature*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1984.
- Patterson A., *Early Modern Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Pellegrino F., *Geografia e viaggi immaginari (I Dizionari dell'Arte)*, Milano, Electa, 2006.
- Perdices de Blas y John Reeder L., *Arbitrismo y economía en al Quijote (1605-1615)*, in «CLM. Economía», 5 (2004), pp. 121-160.
- Perelli L., *Lucrezio poeta dell'angoscia*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- Pfister M. – Schaff B., *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*, Amsterdam Atalanta, Rodopi, 1999.
- Phillips J., *Cannibalism qua capitalism: the metaphors of accumulation in Marx, Conrad, Shakespeare and Marlowe*, in F. Barker-P. Hulme-M. Iversen (ed.), *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 183-203.
- Picone M., *La Favola di Belfagor tra exemplum e novella*, in J. J. Marchand (ed.), *Niccolò Machiavelli politico storico letterato*, Roma, Salerno, 1996, pp. 137-148.
- Pieper J., *El concepto de pecado*, Barcelona, Herder, 1986 (2ª ed.).
- Pieper J., *Pienza: il progetto di una visione umanistica del mondo*, Stuttgart, Axel Menges, 2000 [ed. orig. *Pienza: der Entwurf einer umanistischen Weltsicht*, Stuttgart-London, 1997].
- Pieters J., *The Wonders of Imagination: The Tempest and his Spectators*, «European Journal of English Studies», 4 (2000), pp. 141-154.
- Plath S., *I capolavori di Sylvia Plath*, Milano, Mondadori, 2004 [ed. orig. *Ariel*, London, Faber and Faber, 1965].
- Platone, *Simposio*, trad. it. di G. Calogero, Roma-Bari, Laterza, 1996-2003.
- Polanyi K., *La grande trasformazione*, Torino, Einaudi, 1974 [ed. orig. *The Great Transformation: the Political and Economic Origins of our Time*, 1944, ora nell'edizione Boston, Beacon Press, 2001].
- Polanyi K., *Trade and Market in the Early Empires: Economies in History and Theory*, Glencoe, Illinois, 1957.

- Pomaré C., *Some Authentic Memoir of the Witch?: viaggio attorno al personaggio shakespeariano di Sycorax*, in F. Marengo (a cura di), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp. 57-87.
- Porter H. C., *The Inconstant Savage: England and the North American Indian, 1500-1660*, London, Duckworth, 1979.
- Pratt M. L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.
- Praz M., *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Roma, Tumminelli, 1943.
- Precht R., *El conflicto padre-hijo en La vida es sueño*, in «Segismundo», 20 (1986), pp. 133-177.
- Procacci G., *Machiavelli nella cultura europea dell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Prodi P., *Settimo non rubare. Furto e mercato nella storia dell'Occidente*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Profeti M. G. (ed.), *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Profeti, Milano, Angeli, 1990.
- Proietti P., *Specchi del letterario: l'imagologia*, Sellerio, Palermo, 2008.
- Prosperi V., *Di soavi licor gli orli del vaso: la fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Arago, 2004.
- Puccini D., *Una lettura americana de La vida es sueño di Calderón de la Barca*. Nuovo mondo e scienza: una vicenda d'incontri, in «Nuevo Texto Critico», 5 (1992), pp. 135-143.
- Puglisi G. – Proietti P., *Il grado zero dell'immagine*, Sellerio Palermo, 2007.
- Puliafito Bleuel A. L., *Comica pazzia: vicissitudine e destini umani nel "Candelaio" di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki, 2007.
- Purcell H. D., *Whetstone's "English Myrror" and Marlowe's "Jew of Malta"*, in «Notes and Queries», 13 (1966), pp. 288-290.
- Radin P. (ed.), *The Trickster. A Study in American Mythology*, New York, Greenwood Press, 1969.
- Raimondi E., *Politica e commedia. Il centauro disarmato*, Bologna, il Mulino, 1998.
- Rawson J. A., *Le Belphegor de Machiavel*, in T. Jones Davies (ed.), *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1988, pp. 183-190.
- Recalcati M., *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Mondadori, Milano 1997.
- Regaldo A., *Calderón. Las orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995.
- Remotti F., *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 2001.
- Reynolds B. – West W. N. (eds.), *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representation on the Early Modern English Stage*, London, Palgrave Macmillan, 2005.
- Reynolds B. - Thompson A., *Viewing Antitheatricality: or Tamburlaine's Post-Theatre*, in Reynolds B. (ed.), *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, London, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 168-182.
- Ricci S., «Fede» e «dissimulazione»: Bruno lettore di Machiavelli nella crisi delle guerre di religione, in «Filologia e critica», 25 (2000), 2/3, pp. 245-262.



- Ricci S., *Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno, 2000.
- Rice C. E., *Ungodly Delights. Puritan Opposition to the Theatre (1576-1633)*, Alessandria, Dell'Orso, 1998.
- Richards R.D., *Early History of the Term Capital*, in «Quarterly Journal of Economics», 60 (1926), pp. 329-338.
- Riggs D., *Ben Jonson. A life*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1989.
- Robert Laurer A., La función de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para uno estudio del « gracioso » en la tragedia barroca calderoniana, in González A. (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornada de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México, Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 151-166.
- Rodríguez Sánchez J. G., *El espacio en el teatro de Calderón de la Barca*, in *Bajo el signo de Géminis: ensayos críticos de literatura española e hispanoamericana*, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1975, pp. 141-149.
- Romano D., *Imagine: marketing e comunicazione*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Rorty R., *La svolta linguistica*, Milano, Garzanti, 1995 [ed. orig. *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, 1967].
- Rorty R., *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Rorty R., *Redemption from Egotism. James and Proust as spiritual exercises*, in «Telos», 3 (2001), 3, pp. 243-263.
- Rosemberg M., *The Masks of Othello: the Search for the Identity of Othello, Iago and Desdemona by three Centuries of Actors and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1961.
- Rosemberg M., *The Masks of Hamlet*, London, 1992.
- Rowe G. E., *Thomas Middleton & the New Comedy Tradition*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979.
- Ruffinatto A., *Cervantes: un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci, 2002.
- Ruffolo G., *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal Paradiso terrestre all'inferno della finanza*, Torino, Einaudi, 2006.
- Ruffolo G., *Il capitalismo ha i secoli contati*, Torino, Einaudi, 2008.
- Sabbatino P., *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki, 2004.
- Sacerdoti G., *Nuovo cielo, nuova terra. La rivoluzione copernicana di Antonio e Cleopatra di Shakespeare*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Sacerdoti G., *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e di Bruno*, Torino, Einaudi, 2002.
- Sacerdoti G., *Tre re, Erode di Giudea e un bambino*, in «Intersezioni», 14 (1994), 2, pp. 171-209.
- Sachdev R., *Sycorax in Algiers: Cultural Politics and Gynecology in Early Modern England*, in D. Callaghan (a cura di), *A Feminist Companion to Shakespeare*, London, Blackwell, 2000, pp. 209-225.
- Sagar K., *Literature and the Crime against Nature. From Homer to Hughes*, London, Chaucer Press, 2005.
- Said E., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 1999-2006 [ed. orig. *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978-1995].



- Salamandre R., *Rabelais e Folengo e altri studi sulla letteratura francese del '500*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998.
- Sammut G., *Il "Jew of Malta" ed il "Pecorone"*, fonti principali del "Merchant of Venice" di William Shakespeare, Malta, Ed. Melitense, 1938.
- Samonà C., *Ippogrifo violento: studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti, 1990.
- Sanders J. (ed.), *Refashioning Ben Jonson: Gender Politics and the Jonsonian Canon*, London, Macmillan, 1998.
- Sanders J., *Ben Jonson in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Sartre Jean-Paul, *Immagine e coscienza*, Torino, Einaudi, 1948-1980 [ed. orig. *L'imaginaire*, Paris, 1940].
- Schulenberg U., *From Redescription to Writing: Rorty, Barthes, and the Idea of a Literary Culture*, in «New Literary History», 38 (2007), 2, pp. 317-387.
- Screpanti E. (ed. by), *The Fundamental Institution of Capitalism*, London, Routledge, 2001.
- Seaton E., *Antony and Cleopatra and the Book of Revelation*, in «Review of English Studies», 22 (1946), pp. 219-224.
- Secchi Tarugi L. (ed.), *Cultura e potere nel Rinascimento*, Atti del IX Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 21-24 luglio 1997), Firenze, Cesati, 1999.
- Segal C., *Lucrezio: angoscia e morte nel 'De rerum natura'*, Bologna, il Mulino, 1998 [ed. orig. C. Segal, *Lucretius on Death and Anxiety: poetry and philosophy in 'De rerum natura'*, Princeton, 1990].
- Segal E., *Hero and Leander. Góngora and Marlowe*, in «Comparative Literature», 15 (1963), pp. 338-356.
- Segre C., *L'epopea dei mercatanti' e la critica testuale*, in «Lettere Italiane», 4 (2005), pp. 600-607.
- Semon K., *Fantasy and Wonder in Shakespeare's Last Plays*, in «Shakespeare Quarterly», 25 (1974), pp. 89-102.
- Sen A. K., *La ragione prima dell'identità*, in *La ricchezza della ragione. Denaro, valori, identità* (1999), Bologna, Il mulino, 2007, pp. 3-30.
- Ser Giovanni Fiorentino, *Il pecorone. Cinquanta novelle antiche belle d'invenzione e di stile*, Milano, Silvestri, 1815.
- Serpieri A., *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.
- Serpieri A., *Polifonia shakespeariana*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Serpieri A., *L'eros negato*, Napoli, Liguori, 2003.
- Shannon R. M., *Vision of the New World in the Drama of Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 1989.
- Shannon R. M., *Introduction a The New World Discovered by Christopher Columbus. A Play in Three Acts by Lope de Vega*, trad. ingl. di *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón. Una comedia en tres actos por Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2001, pp. 1-64.
- Shapiro J., *Shakespeare and the Jews*, New York, Columbia UP, 1996.
- Shell M., *Money, Language and Thought*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982.

- Shepard A., *Fantasies of Troy: Classical Tales and The Social Imaginary in Medieval and Early Modern Europe*, Center for Reformation and Renaissance Studies, University of Toronto, 2004.
- Shepherd S., *Marlowe and the Politics of Elizabethan Theatre*, New York, St. Martin Press, 1986.
- Simkin S., *A preface to Marlowe*, Harlow, Longman, 2000.
- Simkin S., *Marlowe: the Plays*, Basinstoke, Palgrave, 2001.
- Simmel G., *Il denaro nella cultura moderna*, Roma, Armando, 2005 [tratto dalle ed. orig. *Psychologie des Geldes*, in *George Simmel – Gesamtausgabe*, II, a cura di H. J. Dahme, Suhrkamp, Frankfurt, 1989, pp. 49-65; *Das Geld in der modernen Kultur*, Ivi, V, 1992, pp. 178-196, in it. *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli e L. Petrucchi, Torino, Utet, 1984].
- Simmel G., *Il conflitto della civiltà moderna*, a cura di G. Rensi, Milano. SE, 1999 [ed. orig. *Der Konflikt der Modernen Kultur*, München und Leipzig, 1918].
- Sims P. W., *Britain and Early Christian Europe. Studies in Early Medieval History and Culture*, Norfolk, Galliard Ltd., 1995.
- Sinfield A., *Cultural Materialism and Intertextuality: The Limits of Queer Reading in A Midsummer Night's Dream and The Two Noble Kinsmen*, in «Shakespeare Survey», 56, pp. 67-69.
- Sinfield A., *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Sinfield A., *Literature in Protestant England, 1560-1660*, London, Croom Helm, 1983.
- Sklovskij V., *Lettura del Decameron: dal romanzo d'avventura al romanzo di carattere*, Il mulino, Bologna, 1969 [ed. orig. *Chudozestvennaja proza*, 1960].
- Smith C. S., *Art, Technology and Science: Notes on their Historical Interaction*, in «Technology and Cultures», 2, 4, pp. 494-549.
- Smith D. K., *The cartographic imagination in early modern England: re-writing the world in Marlowe, Spenser, Raleigh and Marvell*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- Smith D.L. - Stirer R.- Bevington D., *The Theatrical City. Culture, Theater and Politics in London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Soja E. W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.
- Soufas T. S., *Carnival, Spectacle, and the gracioso's Theatrics of Dissent*, in «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», 11 (1990), pp. 315-330.
- Soufas T. S., *Death as a Laughing Matter*, in F. A. de Armas (ed.), *The Prince in the Tower. Perceptions of "La vida es sueño"*, pp. 79-87.
- Souiller D., *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992.
- Souiller D., *La Dialectique de l'ordre et de l'anarchie dans l'oeuvres de Shakespeare et Calderón*, New York, Peter Lang, 1985.
- Southall R., «*Troilus and Cressida*» and the Spirit of Capitalism, in *Shakespeare in a Changing World*, ed. by A. Kettle, London, Lawrence & Wishart, 1964, pp. 217-32.
- Spitzer L., *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

- Spivak G., *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London, Routledge, 1988.
- Spurgeon C., *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958.
- Stafford T. J., Mercantile Imagery in *Troilus and Cressida*, in Stafford (ed.), *Shakespeare in the Southwest: Some New Directions*, El Paso, Texas Western Press, 1969, pp. 36-42.
- Stanivukovic G. V., "Mounting Above the Truthe": On Hyperbole in English Renaissance Literature, in «Forum for Modern Language Studies», 43 (2007), pp. 9-33.
- Starobinski J., *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- Starobinski J., *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975 [ed. orig. *L'Oeil vivant. Racine et la poétique du regard*, Paris, 1968].
- Starobinski J., *Montaigne: Essays in Reading*, ed. G. Defaux, in «Yale French Studies» 64 (83), pp. 273-305.
- Starobinski J., *Le incantatrici*, Torino, EDT, 2007 [ed. orig. *Les Enchanteresses*, Paris 2005].
- Stussi A., *Filologia mercantile*, in «Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta», a cura di V. Masiello, Roma, Salerno, 2000, pp. 269-284.
- Sullivan G. A. Jr., *Memory and Forgetting in English Renaissance Drama: Shakespeare, Marlowe, Webster*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Tauton N., *1590s Drama and Militarism: Portrayals of War in Marlowe, Chapman, and Shakespeare's Henry V*, Aldershot, Ashgate, 2001.
- Tawney R. H., *La religione e la genesi del capitalismo*, Torino, Utet, 1975 [ed. orig. *Religion and the Rise of Capitalism*, New York 1926].
- Templin E. H., *Money in the Plays of Lope de Vega*, Berkeley, California University Press, 1952.
- ter Horst Robert, By Love Dispossessed: Comic Pharmacology in Calderón's *Ante que todo es mi dama*, in «Bulletin of the Comediantes», 42 (1990), pp. 53-91.
- Thacker J., *Role-Play and the World as Stage in the Commedia*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002.
- Thomas V. – Tydeman W., *Christopher Marlowe. The Plays and their Sources*, London-New York, Routledge, 1994.
- Thompson S., *The folktale*, Los Angeles and London, 1977.
- Thorne A., *Shakespeare. Looking through Language*, Basingstoke and London, Macmillan Press, 2000.
- Tietz M. – Arnscheidt G. (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época: XIV Coloquio Anglogermano Sobre Calderón*, Heidelberg, 24-28 luglio 2005, Stuttgart, Steiner, 2008.
- Todorov T., *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984-1992 [ed. orig. *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, 1982].
- Tommaso d'Aquino, *Le questioni disputate*, t. 10: *Questioni su argomenti vari (Quaestiones quodlibetales)*, vol. 1: Quodlibet 7-11. Introduzione e traduzione, ed. R. Coggi Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2003, III, q. I, a. I.
- Tosi L., *Comunicazione e aggressione. Strategie di violenza e stati di contesa nelle commedie di Ben Jonson*, Bologna, Cisalpino, 1998.

- Traub V., *Desire and Anxiety. Circulations of Sexualities in Shakespearian Drama*, London-New York, Routledge, 1992.
- Tromly T. B., *Playing with Desire. Christopher Marlowe and the Art of Tantalization*, Toronto-London, Toronto University Press, 1998.
- Trueblood A. S., *Role-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega*, in «Hispanic Review», 32 (1964), pp. 305-318.
- Turgenev I., *Lettres à Madame Viarot*, 25 dicembre 1847.
- Turner H. S. (ed.), *The Culture of Capital. Property, Cities, and Knowledge in Early Modern England*, New York and London, Routledge, 2002.
- Tylus J., *Theater and Its Social Uses: Machiavelli's Mandragola and the Spectacle of Infamy*, in «Renaissance Quarterly», 55 (2000), 3, pp. 656-686.
- Ungaretti G., *Significato dei sonetti di Shakespeare*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 551-570.
- Vagheggi P., *La Biennale a Istanbul. L'arte contemporanea porta tra Oriente e Occidente*, in «La Repubblica», Lunedì 10 settembre 2007, p. 38-39.
- Valencia J. O., *Pathos y tabú en el teatro bíblico del siglo de oro*, Madrid, Isla, 1977.
- Varey J. E., «Sale en lo alto de un monte». *Un problema escenográfico*, in *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano. Bochum 1987*, Stuttgart, Steiner, 1988, pp. 162-72.
- Varey J. E., *Cosmovision y escenografia: el teatro espanol en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- Vattimo G. - Castellana L., Prefazione a *Il Candelaio*, Milano, excelsior, 2008, pp. I-VI.
- Vattimo G., *Interpretando non si resta soli*, in «Tuttolibri – La Stampa», sabato 9 maggio 2009, pp. II-III.
- Vattimo G., *Addio alla verità*, Roma, Meltemi, 2009.
- Vaughan A. T. - Vaughan V. M., *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Vernant J. P. - Vidal-Naquet P., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991 [ed. orig. *Mythe et tragédie deux*, Paris, La Découverte, 1986].
- Viktus D. J., *Turning Turk in Othello: the Conversion and Damnation of the Moor*, in «Shakespeare Quarterly», 48 (1997), pp. 145-176.
- Vilar J., *Literatura y economía. La figura satirica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, commento e introduzione di E. Paratore, Mondadori, Milano 1989.
- Von der Walde Moheno L., *De desorden y trasgos en La dama duende*, in González A. (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornada de investigación calderoniana*, El colegio de México, Fondo E. Ferrer, 2002, pp. 169-186.
- Von Neumann J. - Morgenstern O., *Theory of Games and Economic Behavior* (1944), Oxford, Princeton University Press, 2004.
- Vos A. (ed.), *Place and Displacement in the Renaissance*, New York, Binghamton, 1995.
- Walcott D., *Mappa del Nuovo Mondo*, tr. it. di B. Bianchi, Milano, Adelphi, 1992-2006 [ed. orig. in *Collected Poems. 1948-1984*, New York, 1992].

- Wardropper B., *La imaginación en el metateatro calderoniano*, in C. Magis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Colegio de México, 1970, pp. 923-30.
- Warner M., «*The foul witch*» and *Her «freckled whelp»*: *Circean Mutations in the New World*, in P. Hulme e W. H. Sherman (a cura di), «*The Tempest*» and *Its Travels*, Londra, Reaktion Books, 2000, pp. 97-113.
- Watson R. N., *Ben Jonson's Parodic Strategies: Literary Imperialism in the Comedies*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1987.
- Weber M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano, BUR, 1991-2006 [ed. orig. *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Tübingen, 1905].
- Weiman R., *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996.
- Weisinger H., «*Theatrum Mundi*»: *Delusion as Reality*, in *The Agony and the Triumph. Papers in the Use and Abuse of Myth*, East Lansing, Michigan State University Press, 1964, pp. 67-68.
- Wessman C., «*I'll Play Diana*»: *Christopher Marlowe's Doctor Faustus and the 'Actaeon Complex'*, in «*English Studies*», 82 (2001), 5, pp. 401-419.
- Westphal B., *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
- White P. W. (ed.), *Marlowe, History and Sexuality: New Critical Essays on Christopher Marlowe*, New York, AMS, 1998.
- White T., *A Sermon Preached at Pawles Crosse on Sunday the Thirde of Novembre 1577, In the Time of the Plague*, London, 1578.
- Wilk R., *L'egoismo e la microeconomia neoclassica*, in *Economie e culture. Introduzione all'antropologia economica*, Milano, Mondadori, 1997 [ed. orig. *Economies and Cultures*, Colorado, Boulder, 1996].
- Wilson D. B., *The Commerce of Desire: Freudian Narcissism in Chaucer's Troilus and Criseyde and Shakespeare Troilus and Cressida*, in «*English Language Notes*», 21 (1983), pp. 11-22.
- Wilson R., *A World Elsewhere: Shakespeare's Sense of an Exit*, in «*Proceedings of the British Academy*», 117, London, 2002, pp. 165-199.
- Woodbridge L., «He beats thee 'gainst the odds». *Gambling, Risk Management, and Antony and Cleopatra*, in Munson Deats S. (ed.), *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, pp. 193-211.
- Woodbridge L., *Money and the Age of Shakespeare. Essays in New Economic Criticism*, Palgrave, Macmillan, 2003.
- Woodmansee M. -Osteen M. (eds.), *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*, London, Routledge, 1999.
- Worthen W.B., *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge University Press, 2003.
- Wrightson K., *Earthly Necessities: Economic Lives in Early Modern Britain*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- Yachnin P. - Slight J. (eds.), *Shakespeare and Character: Theory, History, Performance, and Theatrical Persons*, New York, Palgrave Mcmillan, 2009.
- Yachnin P. -Badir P. (eds.), *Shakespeare and the Cultures of Performance*, Aldershot, Ashgate, 2008.

- Yates F. A., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2001 [ed. orig. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, 1964].
- Yates F., *A Study of Love's Labour's Lost*, Cambridge, Cambridge University Press, 1936.
- Yumiko Y., *Ben Jonson and Cervantes: Tilting against Chivalrich Romances*, Tokio, Maruzen, 2000.
- Yumiko Y., *Ben Jonson and Theatre: Performance, Practice, and Theory*, London – New York, Routledge, 1999.
- Yumiko Y., *Re-presenting Ben Jonson: Text, History, performance*, Basingstoke, Macmillan, 1999.
- Zandrino B., *Antitesi barocche*, Alessandria, Dell'Orso, 2003.
- Zanker P., *Augusto. Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1989 [ed. orig. *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 1987].
- Zatti S. (ed.), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1998.
- Žižek S., *L'epidemia dell'immaginario*, a cura di M. Senaldi, Roma, Meltemi, 2004.
- Žižek S., *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, a cura di M. Senaldi, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Žižek S., *Dalla tragedia alla farsa. Ideologia della crisi e superamento del capitalismo*, Roma, Ponte alle Grazie, 2010 [First As Tragedy, Then As Farce, London, 2009].